ادبستان



۱

دی ماه سال ۱۳۶۸

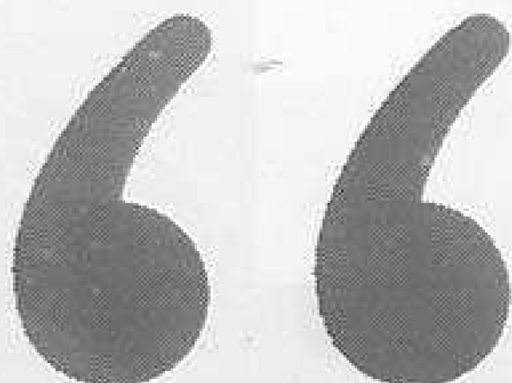
۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettella'at Co.

ادبستان





زیر نظر شورای نویسندگان
سال اول ـ شمارهٔ یکم ـ دی ماه ۱۳۶۸
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر
تلفن: ۳۲۸۵۲۹ ـ ۳۲۸۴۴۲

☐مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

☐ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.

☐امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

☐مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.

☐فرستندگان مطالب می توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.

☐مترجمان باید همراه با ترجمهٔ خود یک نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند.

■حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه اطلاعات

■طراح: حبیب صادقی

■ صفحه آرا: داود مظفری



■ طرح روی جلد: «یاس های سپید» اثر محمد رضا آتشزاد

■ طرح پشت جلد: «مجسمهٔ کمال الملک» اثر استاد علی اکبر صنعتی

بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه....

* دههٔ گذشته، در نور خیره کنندهٔ آتشفشان بیداری اعماق، با سالها، ماهها، هفته‌ها و روزهایی تند گذر و سرشار از تازگی‌ها و حادثه‌های بزرگ و شگفت، بی گمان به مثابهٔ «دههٔ سرنوشت» برمیهن و ملت دیرین سال و پرشکیب ما گذشت. مجموعهٔ عجیب وقایع و ماجراهای درهم تنیده ای که تاریخچهٔ التهابزده و بی بدیل یک دههٔ گذشته را، در پرتو وجود آن شمس راهگشا و حضور ارادهٔ جمعی مردم این سرزمین، برجسته ساخته، جوهری یگانه دارد که لامحاله، گرانیگاه تاریخ آینده است. این جوهر یگانه - خواه وناخواه، بخواهیم یا نخواهیم - برهرگونه اندیشه و عمل اجتماعی و حتی فردی، در گسترهٔ این سرزمین تأثیراتی بی چون وچرا و بردامنه برجای می نهد. ودقیقاً به همین دلیل است که کشف و درک این جوهره در قلمرو فرهنگ، برای همهٔ اندیشه‌ورزان و تمام کسانی که چشم به آینده دارند، به منزلهٔ تدارک پشتوانه وذخیره ای عظیم برای احراز هویت مستقل، خود آگاهی، خلاقیت و نوآوری اصیل در عرصهٔ هنر است.

بر این نکته می توان تعمق داشت که معمولاً در گرماگرم انقلابات که وقوع حوادث سیاسی - اجتماعی، پی درپی و غالباً تکان دهنده است، تحرکات تاریخی شتابی سرسام‌آور می گیرد. در این وادی سیر رویدادها و ماجراها سرشتی مشتعل و غافلگیر کننده می یابد، و طبعاً خلق و ابداع در کار هنر - که معمولاً نیازمند گونه ای ثبات برونی و آرامش خاطر درونی است - به حدی وسیع کاستی و کندی می پذیرد. بادرنگ براین معنا می توان دریافت که نه درقلب و متن ماجرا، بل در حاشیهٔ بالنسبه امن معرکه‌های خون و آتش نیز نمی توان از آهنگساز و شاعر و نمایشنامه نویس انتظار داشت به روال معمول ودر نشاط جان، آثار فراگیر، عمیق و ماندگار بیافرینند. وقتی انقلابی حقیقی درمی گیرد وجنگی تمام عیار برآن تحمیل می شود، واکنش‌های عاجل و ناگزیر مجال بسی کارها و فعالیت‌های متعارف را تنگ می کند، و بدیهی است که درچنین اوضاعی به گوشه‌ای نشستن و با ظرفیت کامل هنری شعر سرودن و داستان ورمان نوشتن ونقاشی کردن، حتی برای فارغ البال‌ترین هنرمندان به صورت کاری نامتعارف و شاید ناممکن در می آید. در این گونه موارد و دوران‌ها مردان و زنان اهل هنر - گرفتار جذبه‌ای بسیار نیرومندتر از نیاز به آفرینش هنری - علی الاصول معروض زمانه می شوند، و نهایتاً اگر دلی برانگیخته برای ماجرا کردن داشته باشند، به سهم و نوبهٔ خود به قلب حادثه می زنند تا تجربه‌های ناب و نو بیندوزند و امکان‌های انسانی کشف ناشده را در متن رویدادها و مهلکه‌های اجتناب ناپذیر دریابند و «شخصاً» تلخی‌ها و شیرینی‌های توانمندی انسان را بیازمایند؛ و درمجالی که برای هرکس به سهولت دست نمی‌دهد، جان خویشتن را برای آفریدن‌های نوین بعدی، جلا و صفا بخشند.

اکنون «جان‌های جلا یافته» طلیعهٔ یک دوران جدید را که به حق عنوان سادهٔ «سازندگی» دارد، برچشم انداز تاریخی خود می بینند، و اینجا و آنجا، در هر گوشهٔ این سرزمین بلادیدهٔ پیروز و سربلند، بادرنگ و تفکری سزاوار می روند تا سازندگی فرهنگی را بر پایهٔ خدا باوری وهویت اصیل و مستقل مکتبی عینیت بخشند.

درنگاهی گذرا می‌توان دریافت که وضع کلی ادب و هنر این سرزمین - به رغم بسی تنگناها و دشواری‌های ناگزیر یک دوران خاص - نشانه‌های روشن و امیدبخشی دارد از جوشش و آمادگی فطری و طبیعی برای جهشی بزرگ.

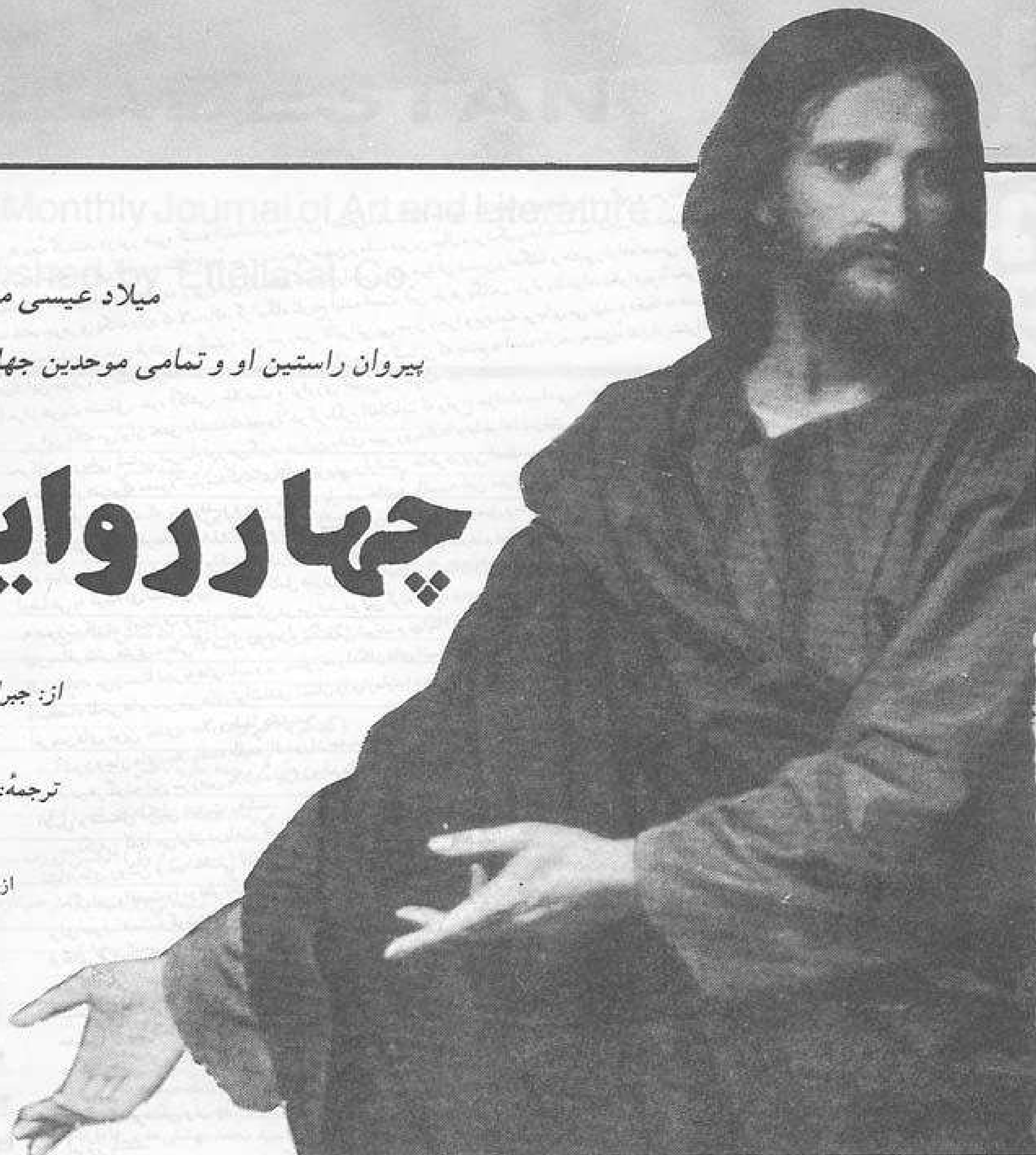
اگر این واقعیت را در نظر بگیریم و بپذیریم که به دلایل متعدد هنوز به انسجام وجهت گیری کامل فرهنگی نرسیده ایم، نیاز مبرم و حتمی را برای صرف همت و کوششی مستمر و نیرومندانه در جهت سازندگی فرهنگی درمی یابیم. از سوی دیگر اگر بخواهیم منصفانه به جریان رشد و ارتقای فرهنگی و هنری در عرصه‌های گوناگون عنایتی مسئولانه و دلسوزانه داشته باشیم، می بینیم که در دوران نوین تاریخی، هنرهای چندگانه - به رغم پاره‌ای ناموزونی‌های بعضاً ناگزیر - در راستای برقراری ارتباط با مخاطبان مشتاق، توفیقاتی چشمگیر داشته‌اند. فی المثل: سینما، چه از لحاظ کمی و چه از نظر کیفی، بسی فراتر از امکانات پیش رفته است، موسیقی به سوی پاکیزگی و اصالت راه جسته، نقاشی تا حدودی از چنبره‌های غربزدگی و تقلیدهای کور و بی محتوا رها شده، تئاتر گامهایی برای خودیابی بیشتر برداشته، و ادبیات داستانی - به ویژه رمان‌نویسی - در مقایسه با گذشتهٔ دور و نزدیک به میزانی بسیار امیدوار کننده قوت و قدرت گرفته است.

در این میان فرهیختگان و هنرمندان متعهد و راستین این سرزمین، با درک اقتضاها و ضرورت‌های دوران، و با تکیه برمیراث ارجمند و گرانسنگ فرهنگی و آن چه که از آباء ما به گونهٔ گنجینه‌هایی بی نظیر و بی زوال به دست ما رسیده، می توانند پاسخگوی نیازها و ضرورت‌های امروز باشند.

سخن کوتاه، «ادبستان» ضمن کوشش برای درک اقتضاها و ضرورتهای فرهنگی و هنری کشور، و با نیت ایفای نقشی روشن در جهت آگاهی و سازندگی، گام به راه نهاده است، و در این راه، به قولی، تلاش می ورزد وسعت چشم انداز و سقف پرواز را به مرزی برساند که هر اندیشه‌ورز دلسوز و هر هنرمند صاحب اندیشه ای بتواند - بدون پیش داوری‌های شتابزده و کین توزی‌های حقیرانه، و با اعتقاد به آینده و به دور و برکنار از نق زدن‌های شبه روشنفکرانه - در صورتی که نیازی را حس و لمس کند، تصویر و بازتاب تصویری از کار و اثر و اندیشهٔ خود را در آن بیابد. برهمین اساس، همکاری و همراهی همهٔ اهل فرهنگ و ادب و هنر را مغتنم می‌دانیم و صمیمانه و بدون هیچ شائبه پاس می‌داریم، و به ویژه از همکاری عزیزانی که در بیش از یک دهه دفاع از ناموس مکتب و فرهنگ خویش، و پایمردی در برابر ایلغار «غرب» - به معنای وسیع و عمیق فرهنگی‌اش - بر صحنه‌های زیبا و شورانگیز مقاومت، حضوری فعال و دائمی داشته‌اند، استقبال می کنیم.

ضمناً «ادبستان»، با در نظر گرفتن رابطه‌های نهانی و نیرومند فرهنگ‌های ریشه‌دار بر عرصهٔ این خاک، از زاویهٔ دیدی گسترده و متکی بر ارزش‌های مکتب که آزادگی و بلندنظری را ارزانی می‌دارد، به هنر و ادبیات ملت‌های دیگر و آثار ارزشمند هنرمندان سراسر جهان ارج می نهد، و به سهم خود می کوشد با گزینش و عرضهٔ نمونه‌هایی مناسب از آثار هنری حقیقی جهان معاصر، امکان مقایسه، بررسی و تحلیل و کسب تجربه را برای جستجوگران فراهم آورد.

به امید توفیق



◆

میلاد عیسی مسیح (ع) بر

پیروان راستین او و تمامی موحدین جهان مبارک باد

چهار روایت

◆

از: جبران خلیل جبران

◆

ترجمهٔ: حسن حسینی

◆

از: کتاب حمام روح

چوپانی از جنوب لبنان:

■ اولین بار که او را دیدم آخر فصل تابستان بود. با سه تن از همراهانش از آن راه می گذشت. نزدیک غروب، آنجا ایستاد و به جادهٔ آنسوی مراتع چشم دوخت.

من نی می‌زدم و گوسفندانم دور و برم می چریدند.

وقتی که او ایستاد من برخاستم و به سویش رفتم و مقابلش ایستادم.

از من پرسید: قبر «یشع» کجاست؟ آیا به اینجا نزدیک است؟

و من گفتم: آن قبر آنجاست آقای من! زیر آن سنگ‌ها. رهگذرانی که از این راه عبور می کنند هر کدام با خود سنگی می برند و بر آن مزار می گذارند. از من تشکر کرد و راه افتاد: وهمراهانش به دنبال او راه افتادند.

بعداز سه روز «غملائیل» که او نیز چون من چوپان بود، به من گفت: آن مردی که تو دیده‌ای پیامبری در میان یهود است. من حرف «غملائیل» را باور نکردم، اما خاطرهٔ آن مرد از ذهنم بیرون نمی‌رفت. وقتی بهار آمد آن مرد بار دیگر بر این مراتع گذشت. این بار تنها بود.

اما من در آن روز نی نمی‌زدم. زیرا یکی از گوسفندان گله گم شده بود و ابرهای اندوه آسمان دلم را تیره کرده بود. سخت غمگین بودم.

به سویش رفتم و ساکت در برابرش ایستادم. می‌خواستم تسکینی بیابم. به من نگاه کردو گفت: امروز نی نمی‌زنی چوپان! این غم از کجا در چشمانت نشسته؟

گفتم: از رمه‌ام گوسفندی گم شده است. همه جا را گشته‌ام، اما خبری نیافته‌ام. اینك نمی‌دانم چه باید بکنم.

لحظه‌ای خاموش ماند. سپس رو به من کرد و با لبخند گفت: همین جا بمان تا من گوسفندت را پیداکنم.

و بعد راه افتاد و رفت تا پشت تپه‌ها از چشم پنهان شد.

ساعتی بعد بازآمد و گوسفند در کنارش راه می‌رفت. وقتی مقابل من ایستاد گوسفند به چهرهٔ او نگاه می‌کرد، همانگونه که من به چهرهٔ او نگاه می کردم.

من به سوی گوسفند پیدا شده رفتم و حیوان را با شادی تمام به سینه فشردم. او دستش را روی شانه‌ام گذاشت و گفت: از امروز این گوسفند را بیشتر از دیگر گوسفندان گله‌ات دوست خواهی داشت. زیرا او گم شده بود و پیدا شد.

من باردیگر گوسفند را در آغوش فشردم و خاموش و بی‌صدا ماندم. وقتی سربلند کردم تا از مسیح

سایه‌گزاری کنم دیدم که در فاصله‌ای دور از من به راه خود می‌رفت. او همچنان می‌رفت و مرا جرأت آن نبود که به دنبالش بروم.

ستاره‌شناسی از بابل:

از من در بارهٔ معجزات و کرامات مسیح سئوال می‌کنید.

هر هزار سال یکبار خورشید و ماه و زمین و دیگر سیارات در خطی مستقیم جمع می‌شوند و برای لحظه‌ای کوتاه با یکدیگر سخن می‌گویند. سپس به آرامی متفرق می‌شوند و گذشت هزار سال دیگر را انتظار می‌کشند. در جهان هستی چیزی عجیب‌تر از گردش فصول نیست. اما من و شما همهٔ فصل‌ها را نمی‌شناسیم. راستی شما در بارهٔ فصلی که به تمامی در هیئت یك مرد ظاهر می‌شود، چه فکر می‌کنید؟

در مسیح همهٔ عناصر جسم و جان و آرزوی ما طبق نظمی شگفت گرد آمده بود. می‌گویند او به کورها بینایی و به افلیج‌ها توانائی راه رفتن می‌بخشید و شیاطین را از جان دیوانگان دور می‌کرد.

گاه کوری جز اندیشه‌ای ظلمانی نیست که می‌توان با اندیشه‌ای نورانی بر آن غلبه کرد و گاه عضو فلج جز تراکمی از سستی و رخوت نیست که می‌توان به نیرویی تحرك‌بخش آن را معالجه کرد و به حرکت در آورد.

و گاه شیاطین همان عناصر اضطراب و ناآرامی در زندگی ما هستند که می‌توان با توسل به فرشته‌های آرامش و وقار آنان را راند و از خویش دور کرد.

می‌گویند او مردگان را زنده می‌کرد. پس اگر تو بتوانی به من واقعیت مرگ را خبر دهی هرآینه من نیز از واقعیت زندگی ترا خبر خواهم داد.

یك بار در میان باغی بزرگ، بلوط خشك و بی برگ و باری دیدم که آرام می‌نمود. بهاران به همان باغ بازگشتم و آن بلوط را دیدم که ریشه در خاك فرو کرده و شاخه‌های سبز و پر برگ و بار به آسمان برافراشته و چون درختی تنومند رو در روی خورشید ایستاده بود.

شما بدون تردید این تحول را شگفتی عظیمی می‌دانید، ولی از این گونه شگفتی‌ها هزاران هزار بار در خواب پاییز و بیداری بهار ساخته و پرداخته می‌شود. پس چه چیزی مانع از آن است که این شگفتی‌ها به قلب انسانی نیز سرایت کند؟ آیا فصول نمی‌توانند در دست انسانی پاك یا بر لبان او فراهم آیند؟

پس وقتی خدای ما به خاك این توان را می‌دهد که دانه‌های به ظاهر مرده را در آغوش بپرورد و زنده گرداند، چرا این توان را به قلب انسانی از بندگان خود ندهد تا او نسیم جان بخش زندگی را در قلب دیگران بدمد. هر چند که این قلبها بر حسب ظاهر مرده و بی طپش باشند؟

مردی از بیروت:

روزی مسیح در جنگل صنوبر، پشت باغستان من برای یارانش سخن می‌گفت.

من نزدیك به دیوار باغ ایستاده بودم و به سخنانش گوش می‌دادم. او را می‌شناختم. چون آوازه‌اش به نواحی ما هم رسیده بود. اما پیش از آن او را ندیده بودم.

چون خطابه‌اش به پایان رسید به سوی او رفتم و گفتم: ای مرد بزرگ امشب با یارانت میهمان من باش و با قدوم خویش به خانهٔ من شرف و برکت ارزانی دار.

به من نگریست و با تبسم گفت: امروز نه دوست من، امروز نه. خیر و برکت در کلماتش موج می‌زد. من احساس کردم که صدای او همچون خرقه‌ای از پشم در شبی سرد، مرا می‌پوشاند و گرم می‌کند.

پس رو به یارانش کرد و گفت: می‌بینید این مرد با آنکه از این پیش ما را ندیده است، ما را غریب و بیگانه نمی‌داند و به خانهٔ خویش دعوتمان می‌کند. در حقیقت او هیچکس را بیگانه نمی‌داند. همانا زندگی ما زندگی همهٔ افراد بشر است. این زندگی فرصتی است که به ما عطا شده تا دیگران را از خلال آن بشناسیم و با این شناخت آنان را دوست بداریم.

تمام اعمال و رفتار آشکار و پنهان مردم اعمال ما نیز محسوب می‌شود. شما را سوگند می‌دهم که تنها خودتان نباشید. بل همه باشید. صاحبخانه و بی‌خانمان، کشاورز و پرنده‌ای که بذرهای تازه افشانده را برمی‌گیرد، بخشنده‌ای که صمیمانه می‌بخشد و آن دیگری که با سپاس و بزرگی می‌گیرد.

زیبایی آفتاب تنها به آنچه که شما می‌بینید محصور نیست، بل شامل آنچه که دیگران می‌بینند، می‌شود.

و از این روست که من شما را از میان کسانی که مرا برگزیدند، برگزیده‌ام.

سپس مسیح نگاه به من کرد و با تبسم گفت: این سخنان را برای تو نیز می‌گویم، و تو نیز کلمات مرا زین پس به یاد خواهی آورد.

من بار دیگر دعوتم را تکرار کردم و گفتم: آقای من آیا به خانهٔ من نمی‌آیید؟ و او گفت: من از خانهٔ بزرگتر تو دیدن کردم. من با دل تو آشنا شدم.

و چون با یاران و شاگردانش به راه افتاد چند قدمی پیش نرفته بود که سر برگرداند و گفت: خداوند به ایام تو برکت دهاد و خانه‌ات را چندان بزرگ گرداناد که تمام بی سرپناهان و غریبان عالم را در خویش جای دهاد.

مردی از صحرا:

در اورشلیم غریب بودم. به شهر آمده بودم تا معبد بزرگ را زیارت کنم و در قربانگاهش قربانی خویش ادا نمایم، زیرا همسرم برای طایفهٔ من به یکجا دو پسر به دنیا آورده بود.

بعد از ادای قربانی در رواق معبد ایستاده بودم و به صرافان و پرنده فروشان نگاه می‌کردم که فریاد و هیاهوشان فضا را پر کرده بود. به ناگاه مردی داخل شد و میان صرافان و پرنده فروشان ایستاد. مردی سخت با وقار بود، و به سرعتی شگفت داخل آن مکان شد. در دست تازیانه‌ای تابیده از پوست بز کوهی داشت. پس بساط صرافان درهم ریخت و پرنده فروشان را به ضرب تازیانه زدن گرفت. و شنیدم که در همان حال می‌گفت: این پرندگان را رها کنید تا در آشیانهٔ آسمان پر گشایند.

زن و مرد از پیش رویش می‌گریختند و او در میانشان می‌گردید، آنگونه که گرد باد در میان تپه‌های شنی می‌گردد.

همهٔ اینها در یك لحظه روی داد و سرای معبد به طرفة‌العینی از صرافان و پرنده فروشان تهی شد. اما مرد لحظه‌ای ایستاد. و یارانش دور از او ایستاده بودند.

من سر برگرداندم و در رواق معبد مرد دیگری را دیدم. به سویش رفتم و گفتم: می‌توانی بگویی آن مرد کیست که آنجا در سرای معبد ـ خود به گونهٔ معبدی دیگر ـ ایستاده است؟

گفت: او عیسای ناصری است. پیغمبری که به تازگی در الجلیل ظهور کرده، اما مردم اورشلیم با او دشمن و به تمامی از او متنفرند.

گفتم: در دلم نیرویی است که مرا وامی‌دارد تا همراه با تازیانهٔ او باشم و حالتی در درون دارم که مرا به سجده در پیش پای او می‌کشاند.

پس عیسی به سوی یارانش که منتظر او بودند بازگشت. اما پیش از آنکه به آنها ملحق شود سه کبوتر از کبوتران معبد بازگشتند. یکی بر شانهٔ چپ او نشست و دوتای دیگر پیش پای او برزمین فرود آمدند. و او به لطف و مهربانی بر هر کدام از کبوتران دست نوازشی کشید و به راه خود ادامه داد. و در هر گامی از گامهایش فرسخها نهفته بود.

شما را به خدا به من بگوئید به کدام نیرو آن خیل مردان و زنان انبوه را بزد و از هم بپاشید و کسی نتوانست مقاومتی نشان دهد؟

به من گفته شده بود که مردم آنجا همگی به او کینه می‌ورزند. اما احدی در آن روز جسارت ایستادگی در برابر او را نیافت.

آیا او وقتی به معبد می‌آمد، در راه، دندانهای کینه را به تمامی از ریشه برکنده بود؟

پانویس:

* این چهار روایت از کتاب «عیسی پسر انسان» انتخاب شده است. در این کتاب که بلندترین نوشتهٔ جبران است، نویسنده از زبان دوست و دشمن خاطرات و برداشتهایی خطابه گونه راجع به حضرت مسیح (ع) نقل می‌کند.

نثر این کتاب لطیف و آمیخته به تشبیهات و تصاویر شاعرانه است و زبان آن نزدیك به زبان شعر.

البته روایات این فصل متعلق به دوستان مسیح است. ■

درشیرخاک...

نوشتهٔ مسعود الوندی (کیانی)

۱

■ نگاهم می‌کند؛ متبسم است. سلام می‌گوید و من جواب می‌دهم. باز او پیشدستی کرده است. فهمیده که دوستش دارم، تا حالا حتما فهمیده است. از همان روز اول که به واحد ما آمد هم من این را دانستم و هم او... حالا چرا این یکی مجذوبم کرده است؟ نمی‌دانم، چون صوتی خوش دارد و گرم و گیرا می‌خواند؟ شاید شاید چیزی فراتر از نیازهای روحی معمولی و متعارف ما را به هم نزدیک می‌کند و پیوند می‌دهد. چیزی بسیار با ارزش و دور که از کنه آن بی خبرم و می‌خواهد اتفاق بیفتد. هرچه هست دوست دارم صدایش را، دوست دارم کنارش بنشینم. خواندنش، حضورش را در آنچه می‌خواند و بی‌خودشدنش را حس می‌کنم.

وقتی نگاهش می‌کنم و در لحظه‌هایی که غریق رازهاست، من نیز تحت تأثیر قرارمی‌گیرم. جذبه‌اش مرا می‌گیرد و دلم می‌خواهد این جذبهٔ مسری اصلا تمام نشود. او باشد و بخواند و من سر در گریبان، همه گوش باشم وهمه دل باشم. وبا اشکهای بی حصر او، از سرصفای دل اشکی بریزم، به وقت هر نماز و هر شب جمعه به وقت دعا.

من در پادگان ابوذر و در واحد ضد زره خدمت می‌کنم. در اینجا دایره دوستی و برادری وسیع و بی نهایت است و به قول معروف جمعمان جمع است.

هر چند از آمدن او به این واحد مدت زیادی نمی‌گذرد، با این وجود هر روز خود را بیشتر به او نزدیک حس می‌کنم.

چهرهٔ مهربان و آرامش، صدای گیرای دعایش، چشمان براقش که غالبا نمناک است یا حجب و کمرویی‌اش... به درستی نمی‌دانم کدام حالت او مرا به سوی خود می‌کشد؟

امروز در صف پشت سرش می‌ایستم. اکنون پشت قامت بلند و تنومندش پیدا نیستم.

می‌دویم، صدای چکمه‌ها در گوشم است و چشم به پاهایش دوخته‌ام. پای راستش کمی می‌لنگد، خیلی کم. و شانه راستش یکوری می‌شود. با هر گام که خیز برمی‌دارد این تکانهای پا و شانه شاخص می‌شود.

بچه‌های یکی از گردانها دوان دوان نزدیک می‌شود و صدایی هماهنگ و فرص و قوی در گوش می‌پیچد.

ـ اینها کی‌اند؟

ـ منتظران مهدی‌اند!

محکم جواب می‌دهیم. رسا و چون یک تن واحد. این چنین یکدیگر را بدرقه می‌گوئیم.

می‌دویم. دور می‌زنیم و باز می‌گردیم.

بعد از نرمش صبحگاهی یادم بماند که علت لنگیدنش را بپرسم.

۲

می‌گوید: چیز مهمی نیست.

روی لبهٔ تخت نشسته و دستانش را به هم قلاب کرده است:

ـ یعنی اینقدر معلومه؟

ـ نه، خیلی کم. همین طور کنجکاو شدم بدانم... در واقع می‌خواستم بیشتر به او نزدیک شوم. بعد اصرار می‌کنم بگوید.

ابتدا قدری سکوت می‌کند و سر به زیر می‌اندازد. بعد می‌گوید:

ـ گفتم که چیز مهمی نیست، چند تا گلوله خوردم. می‌بینی که جان سالم بدر بردم و شانس نیاوردم؛ کاری نبودند. مربوط به عملیات ثامن الائمه‌ست؛ شکست حصر آبادان. آن موقع در گردان پیاده خدمت می‌کردم. این فرصت پیش آمد که در آن عملیات شرکت داشته باشم.

هنوز سپیده صبح نزده بود که ما به آنها نزدیک شدیم. به واقع به تیررس رسیدیم، طوری که همدیگر را خوب می‌دیدیم. می‌خواستیم مجال ندهیم و غافلگیرشان کنیم. ما بدون سنگر و جلودار حرکت می‌کردیم و آنها توی سنگر بودند. شب که حرکت کرده بودیم ما را ندیده بودند و حالا ما را نزدیک خودشان می‌دیدند. زیر رگبار قرار گرفتیم. آتش از سنگرهای دیگر سنگین‌تر شد. با عده‌ای از برادران پیش رفتیم. بعضی‌ها از سنگرها بیرون می‌جستند و شلیک می‌کردند و بعضی‌ها دستها را روی سر می‌گذاشتند. خودشان می‌دانستند که کارشان ساخته است. من خمیده می‌دویدم و شلیک می‌کردم. دلم نمی‌خواست بایستم. یکباره دوتایشان جلویم سبز شدند. به یکی شلیک کردم، افتاد، به طرف آن یکی هم، ولی گلولهٔ خشاب تمام شده بود. او جلویم دوید. خشابهای پر روی کمرم بود به یک چشم بهم زدن، شاید همان لحظه‌ای که فهمیدم گلوله‌ام تمام شده، پرت شدم. مرا زد، هم شانه و هم پایم را. رگبار بسته بود. هر وقت به آن لحظه فکر می‌کنم و آن بعثی را که به طرفم شلیک کرد بیاد می‌آورم از اینکه زنده‌ام تعجب می‌کنم.

خدا نخواست. عجیب تر اینکه حالا می‌بینی سالم سالمم. فقط قدری می‌لنگم، جزیی است. فقط گاهی درد می‌گیرد، به آن صورت اذیت نمی‌شوم. حالا بیشتر دوست دارم تو جبهه باشم. اینجوری لذت می‌برم. با خودم فکر می‌کنم حالا که زنده‌ام این عمر دوباره را باید صرف جبهه بکنم.

کارم را دوست دارم و بیشتر عاشق عبادت شده‌ام.

جملهٔ آخر را که می‌گوید سرخ می‌شود و صورت برنزه و از آفتاب سوخته‌اش قرمز می‌شود. بعد چشمان نمناکش را به من می‌دوزد.

با خود می‌گویم: بیخود نیست که دوستش دارم. حجب و خاکساری‌اش پسندیدنی است.

آدم که با او باشد احساس اطمینان می‌کند.

۳

بعد از ظهر است. حرکت کرده‌ایم. سه نفریم، او هم هست، تیمی از تیم‌های ۱۰۶ میلی‌متری واحد ضدزره. مأموریت ما برای قصرشیرین است. می‌گویم:

ـ محمد! خوشحالی؟

ـ بله، خیلی.

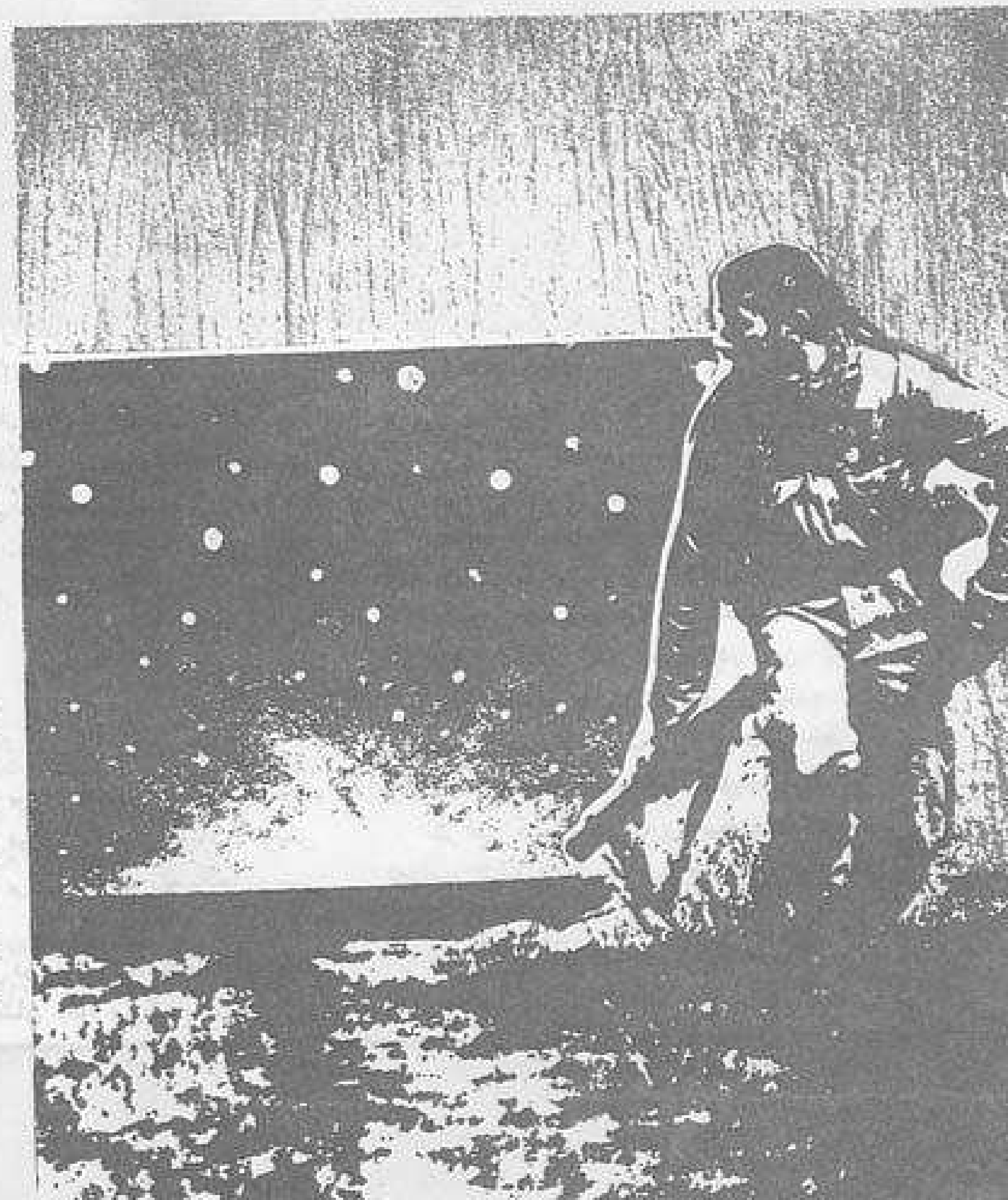
ـ به زادگاهت می‌رویم!

می‌خندد و به اندیشه می‌رود. گفته بود که قصر شیرینی است. گفته بود که چقدر دوست دارد به آنجا برود. در این ماموریت هم خودش داوطلب شد، همیار ما شد و آمد.

روستاهای با خاک یکسان شده و تیرهای برق و تلگراف قطع شده را پشت سر می‌گذاریم و به قصرشیرین می‌رسیم.

به جستجوی مأمنی برمی‌آییم تا محل سکونت خود سازیم. در ویرانه‌ها به جستجوی اتاقی سقف‌دار گشتن مشکل است. محمد با اینکه بلدماست، سرگشته به هر سمت وسو می‌نگرد و ابروهای پهن و مشکی‌اش فروافتاده و خاک بر آنها نشسته است.

خیابانها به زیر خاک مدفون شده‌اند و نخلهای سربریده و دو نیم گشته در همه سو پیدایند. می‌گردیم؛ تا بالاخره در کنار شهری که اکنون شهر نیست خانه‌ای



نیمه مخروبه می‌یابیم. دیگر غروب در رسیده است. تا بیژن پنجره‌های بی‌قاب و بی‌شیشه را با پتو بگیرد چراغ زنبوری را می‌گیرانم.

صدای اذان می‌آید. بیرون می‌آیم. محمد است؛ روی دیوار فروریخته‌ای ایستاده است و اذان می‌گوید. ذوق زده نگاهش می‌کنم و دلم با آنچه می‌خواند سیر می‌کند. امام جماعت واحدمان را برای نماز یافته‌ایم. تا اذان تمام شود شب می‌افتد.



آفتاب سرنزده راه می‌افتیم. قصد داریم خودروهای زرهی دشمن را بزنیم.

از روی تپه‌ها جاده‌های تدارکاتی آنان را می‌بینیم. زود آمده‌ایم تا حرکت ما پیدا نباشد. روی سینه‌کش تپه دراز می‌کشیم. هوا سرد نیست؛ فقط خنک است؛ خنکی پاییز قصرشیرین.

طولی نمی‌کشد که آرام آرام اولین نیزه‌های آفتاب سربر می‌آورد. سنگرهای دشمن از زیرتیرگی به در می‌آیند وحالا می‌بینیمشان.

ـ شروع کنیم؟

بیژن است که بی‌تاب است.

محمد قدری سرش را از تپه بالا می‌گیرد و با دوربین جلو را ورانداز می‌کند:

ـ نه، هنوزوقتش نرسیده. بگذار آفتاب بالاتر بیاید. آفتاب از پشت ما می‌تابد و دید آنها را نسبت به ما کم می‌کند. آن وقت می‌زنیم و جا عوض می‌کنیم.

بالاخره آفتاب دلبسته محمد بالا می‌آید. اینجا کوهی نیست تا آن را نهان دارد، تپه است و دره‌های کوچك و دشت. محمد می‌گوید:

ـ حالا! و به سوی تفنگ ۱۰۶ پائین می‌سرد و بیژن با واحد اطلاعات عملیات تماس می‌گیرد. می‌زنیم. دوباره شلیك می‌کنیم و راه می‌افتیم.

اول سوت خمپاره به گوش می‌رسد و در پی آن جایی که بودیم زیر خاك و دود گم می‌شود. پشت سرمان را شلیك‌های پیاپی با سوتهای هشدار دهنده خمپاره در هم می‌کوبد ودر غبار گم می‌کند.

دور می‌شویم و باز می‌ایستیم. خورشید بی‌وقفه در کار بالا آمدن است. موقعیت دشمن را وارسی می‌کنیم و باز شلیك‌ها و صدای خمپاره دشمن که دل هوا را می‌شکافد و فرود می‌آید. و ما نیستیم. به جایی دیگر حرکت کرده‌ایم.

مأموریت ما اینست: کوفتن مرتب و جابجا شدن و گریز از زیر آتش آنها. اینجا قصرشیرین است. شهر بغل گوش آنها، در دیدرس آنها؛ و هرحرکتی عیان و آشکار است.

آفتابی که هر دم فروزنده‌تر از شرق برمی‌آید ما را یاری می‌دهد. بیژن با بی‌سیم گزارش می‌دهد. باز می‌گردیم، از میان تپه‌ها و خمپاره‌هایی که تك و توك می‌آیند.

شادیم. محمدشوخی می‌کند و قهقهه‌مان سکوت قصر را می‌شکند:

ـ درست زدیم روی سرش... با دوربین دیدم که از دور و برهایش مثل موش بیرون پریدند و هراسان بودند

می‌گویم:

ـ آن کامیونی که زدیم آتش گرفته بود و باز حرکت می‌کرد

بیژن می‌گوید:

ـ اگر موافقید برویم شهر را ببینیم.

غبار بر چهرهٔ محمد سایه می‌افکند. آهسته و آرام می‌گوید:

ـ خودم هم دلم می‌خواهد همه جا را بگردم. خیابانمان، کوچه‌مان راپیدا کنم. هر چند همه جا خراب شده ولی خوب، دم عصر می‌رویم.

به راه می‌افتیم تا قصر را بگردیم. محمد می‌گوید: «کلاش» (۱)ها را وردارید. شاید لازم بشود... ممکن است به گشتی‌ها و دسته‌های اکتشافی بعثی‌ها بربخوریم.

وارد خیابانها می‌شویم. از روی خاکها و چوبهای سقف خانه‌ها که همه جا را فروپوشانده است می‌گذریم.

درختهای لیموی سوخته و نخلهای سربریده و دو نیم گشته همه جا به چشم می‌خورد.

مثل عزادارهاییم. روزی که وارد شدیم آنقدر در فکر یافتن جایی برای مأمن بودیم که حول و حوش را خوب نپاییده بودیم.

هم اکنون بر شهری خاك گشته و لگدکوب شده هستیم.

غصه دارم. از شادی ظهرم خبری نیست. چیز تیغ واری، مثل سقلمه راه گلویم را بسته است. بچه‌ها را نگاه می‌کنم. بیژن حیران سر می‌گرداند و آنچه را می‌بیند ناباورانه می‌نگرد. محمد لب بسته و خاموش است.

می‌خواهد چیزی بگوید. دهان باز می‌کند که بگوید. اما نمی‌گوید؛ می‌دانم حرفهای بسیاری برای گفتن دارد. من هم دلم می‌خواهد حرف بزنم. راه گلویم بسته است. دلم بر جانم سنگینی می‌کند و می‌خواهد بیرون بزند. دلم می‌خواهد دست بگذارم روی سینه‌ام بنشینم و های های گریه سردهم. به محمد خیره می‌شوم. چشمهایش را شبنم گرفته است. سکندری می‌خورم و نزدیك است بیفتم؛ روی پاره آجرها و تیرآهنهای خمیده‌ایم؛ در شهر قصریم.

محمد حسینیه نیمه ویرانه قصر را باز می‌یابد:

ـ این حسینیه است...

داخل می‌شویم. دخیلهایی بر حجره‌ها گره بسته است. قلب من نیز گره بسته است و درهم می‌پیچد.

مسجد جامع را می‌یابیم. بر دیواره سنگی حوض می‌نشینیم. برای دقایقی هر سه ساکت می‌مانیم. چه بگوییم؟! فقط حیاط را می‌نگریم و آثار گلوله‌ها را بر دیوار. روز دارد می‌برد. دیگر جرات نمی‌کنم به صورت محمد بنگرم. می‌ترسم، از غمی که از دل آمده، بر صورت او چنگ افکنده می‌ترسم.

کاش می‌توانستم چیزی را که در گلو دارم بیرون کشم، خرد کنم و به گذشته سیاه تبهکاران بسپارم.

روز دارد می‌برد و چون پرنده‌ای از تیرگی و سیاهی می‌گریزد. اول پروبال جمع می‌کند، بعد بال می‌کوبد، پر می‌کشد و می‌برد. حالا لب بام است، و دیگر نیست، پریده است.

صدایی سوزناك می‌آید. به گوشم آشناست. کلماتش جانفزاست. صدایی است آرام و موزون، نه چون لالایی، سبکساز است و دلگشا. چه غمگین است! چه قدر دلم می‌خواست این صدا را بشنوم. حالاست که یواش یواش سبك می‌شوم و آن عقده در دلم ذوب می‌شود و فرو می‌ریزد.

با اشکی که نمی‌خواهم جلودارش باشم، محمد می‌خواند. اذان غروب از راه رسیده را می‌خواند. و چشمان شبنمی‌اش بارش گرفته است.



شبها از همه چیز می‌گوییم: از خاطرات، از جاهایی که در آنها خدمت کرده‌ایم. از جاهایی که جنگیده‌ایم، و از دوستانی که داشتیم و حالا نیستند، از شبهای دیده بانی، از ماموریتهای گشتی، از خانواده و خلاصه از همه چیزهای خوب و دوست داشتنی که آدمی بیاد می‌آورد.

امشب دلم می‌خواهد حرف بزنم. محمد کتابی جلد گرفته، به قطع کوچك، به دست دارد و می‌خواند. چند بار آن را دستش دیده بودم. می‌پرسم:

ـ چه می‌خوانی؟

ـ صحیفه سجادیه.

ـ یکی ازش دارم، جایزه بردم!

توجه محمد جلب می‌شود:

ـ دردوره آموزشی، در«خضر زنده» (۲) گذاشتمش خانه در باختران.

بیژن کنجکاو می‌پرسد:

ـ کی آنجا بودی؟

ـ تابستان ۵۹. تا به سپاه پذیرفته شدم، فرستادنم خضر زنده.

ـ من هم آنجا دوره دیدم.

ـ کی؟

ـ پاییز سال بعدش، سال شصت، تا دیپلم گرفتم.

ـ ولی من دیپلم نگرفتم، تا کلاس ده خواندم. آنقدر عجله داشتم بروم سپاه که گوش به حرف هیچ کس ندادم. هرچه پدر و مادرم گفتند صبر کن دیپلم بگیری، حالا درست را بخوان، بخرجم نرفت. وقتی عراق حمله کرد ما را به «سرپل» (۳) فرستادند و بعد هم پادگان ابوذر. بیشترش منطقه بودم. در کوههای «بازی دراز» (۴) یکبار هم زخمی شدم که پس از آن به واحد ضدزره رفتم و دوره دیدم.

ـ بیژن می‌گوید: من دوست دارم با سلاحهای بهتر و کاری‌تر آشنا باشم و کار بکنم. دلم می‌خواهد با سلاحهای پیشرفته کار بکنم. وقتی واحد زرهی وضد زره سپاه تشکیل شد از خوشی می‌خواستم پر دربیاورم. معطل نکردم و فوری داوطلب شدم. من از هنرستان فنی دیپلم گرفتم. اصلا از قسمتهای فنی‌تر خوشم می‌آید. قبلا هم همیشه با بی‌سیم کار می‌کردم. دوست دارم جایی کار بکنم که کارش مؤثرتر است. البته هر کاری به جاش لازم است اما خوب من اینجوری خوشم می‌آید.

محمد هنوز کتاب را بدست دارد و گوش می‌دهد. بعد به علامت تصدیق سرتکان می‌دهد و می‌گوید:

ـ انجام هر کاری ارزش دارد. امروز باید اینجا باشیم و فردا اگر عمرمان باقی باشد جایی دیگر. همه اینها در یك جهت است. وقتی قصر شیرین سقوط کرد و بدست بعثی‌ها افتاد فقط می‌خواستم جایی باشم که به اینجا نزدیك باشد.

حقیقتش را بخواهید وقتی هم به جنوب رفتم نه دلم راضی نبود، چندی نگذشت که فهمیدم هرجا باشم و در هر جایی از جبهه کار بکنم در همان جهتی است که

آرزویش را دارم، یعنی آزادسازی، که آزادی قصر هم جزوش می‌شد. پس چه جنوب و چه غرب، چه اینجا «قصر» و چه «سومار» و «ایلام»، همه یکی است. وقتی هم در عملیات جنوب شرکت داشتم قلباً احساس می‌کردم که برای آزادی قصر دارم می‌جنگم. همینطور هم شد. از آنجا که رانده شدند از ترس اینجا را خالی کردند و حالا روی بلندیها مستقر شده، امنیت شهر را سلب کرده‌اند. خلاصه، الان راضی‌ام. هرجا باشم راضی‌ام و خوشحال.

آرزو دارم هرچه زودتر بعثی‌ها را بیرون بکنیم و باز به قصر برگردیم. دلم می‌خواهد بچه‌ام در قصر بزرگ شود، در شهر پدر و مادرش...

بیژن می‌گوید:

ـ پس بچه هم داری، ماشاءالله بع تو!

و رو به من می‌گوید:

ـ بجنب، ما خیلی عقبیم‌ها!

محمد کیف کوچک بغلی‌اش را درمی‌آورد. نزدیک می‌شوم و روی کیف خم می‌شوم. زیر نایلون آن، در تصویر روشن و کوچکی دختربچه‌ای می‌خندد.

با خنده می‌گویم:

ـ مثل باباش سیاه سوخته است!

بیژن بالای سرما می‌ایستد.

ـ چند سالشه؟

ـ چهارسال.

ـ خدا حفظش کند.

ـ اسمش چیه؟

ـ نرگس.

ـ ماشاءالله، ماشاءالله. چشمانش را ببین چه می‌خندد. چرا زودتر نگفتی؟

من خیلی بچه‌ها را دوست دارم.

۶

دیروز و دیشب باران می‌بارید. خسته و گلی برگشته‌ایم هوا مه آلود است. دید کافی برای کوبیدن دشمن نداشتیم. از این بابت دلخورم و گرفته.

محمد با تأنی و خونسردی وضو می‌گیرد:

ـ فردا جمعه است. الان می‌خواهم بروم سر قبر شهدا.

ـ ما هم می‌آییم.

وضو می‌گیریم و راه می‌افتیم. بعدازظهر است و قبرستان زیر دید دشمن.

ـ امکان دارد دیده شویم. طول راه را بدویم.

با زیگزاگ می‌دویم تا می‌رسیم. جای اصابت گلوله توپ و خمپاره اینجا هم هست. سر راهمان حفره‌هایی که بر اثر آن ایجاد شده دیده می‌شود. محمد ما را سر قبری می‌نشاند که معلوم است آن را می‌شناسد. و به ناله می‌خواند:

ـ فدای غربتت بوم عابد. شهید غریبه کم. یار حسینم.(۵)

و بی اختیار می‌گرید. اینجا مدفن شهید «عابدین عباسی» است، فرماندهٔ سپاه خسروی. بعثی‌ها او را در سال ۵۹ به شهادت رسانده‌اند. محمد برای عابد می‌خواند و در لابلای آن گریه امانش نمی‌دهد. شانه‌هایش می‌لرزد و هق‌هق کنان می‌گرید.

دستم را روی سنگ گذاشته‌ام. فاتحه را داده‌ام ولی هنوز دستم سنگ را رها نمی‌کند.

آسمان ابری است و تیره. سر بیژن فرو افتاده، و دل من با «لواندن»(۶) سوزناک محمد آرام آرام فرومی‌ریزد. ابتدا چشمانم را آب می‌گیرد و آنگاه اشکم سرازیر می‌شود. در نظر می‌آورم پشت تفنگ ۱۰۶ هستم، بی‌وقفه شلیک می‌کنم و آنها می‌گریزند. همه‌شان را می‌کشم، همه‌شان را، نابودشان می‌کنم و هی فریاد می‌زنم: «بی شرفها...نامردها...»

۷

امشب دلتنگم. دلتنگ‌تر از ابری‌ترین روزها، غصه دارتر از بدترین روزهایی که گذرانده‌ایم.

بیژن پاها را تو شکم جمع کرده، کنجله بسته، نشسته است. تنهایش می‌گذارم و بیرون می‌آیم.

راه می‌روم. نمی‌دانم چه قدر و کجا. می‌روم و می‌آیم، و باز می‌روم و می‌آیم. همه جا را سکوت گرفته است. شرهٔ «الوند»(۷) خفیف و آرام به گوش می‌رسد. روی دیوار فرو ریخته‌ای می‌نشینم و سردم است. کلاه اورکتم را سر می‌گذارم و کز می‌کنم. طاقتم بریده. خسته‌ام. نخلهای دونیم گشته در میان خانه‌های درهم ریخته به چشم می‌آیند. دلم فرو ریخته و شکسته است. داس ماه می‌تابد و هلالی به گرد آن حلقه بسته است، و ستارگان در تمامی سطح آسمان بی‌قرارند.

به یاد می‌آورم جلو واحد تبلیغات پادگان ایستاده‌ام. نیروهای تازه از راه رسیده پیاده می‌شوند. او را می‌بینم، محمد را، که متبسم است...



به اتاق برمی‌گردم و کیف بغلی محمد را از روی کوله‌اش برمی‌دارم. نرگس دارد می‌خندد، انگار خنده‌اش پایان ندارد. بیژن می‌گوید:

ـ بیا بنشین!

عکس را نگاه می‌کنم. صدای محمد در گوشم می‌پیچد: «هنوز نمی‌داند، قصر چه جوری است. یك روز می‌گفت: بابا می‌شود من را ببری قصر را ببینم؟ می‌شود قصر را برام بیاوری؟ کاری باش ندارم، فقط می‌خواهم تماشاش بکنم.»

ـ بیا بنشین...

در نور کم فروغ چراغ زنبوری چهرهٔ گرفته و خستهٔ بیژن پیداست و چینهایی چند بر پیشانی‌اش افتاده است. سر به دیوار اتاق می‌کوبم و گریه‌ام سرریز می‌کند:

ـ نمی‌توانم بیژن، نمی‌توانم!

امروز عصر وقتی خورشید از افق پس کشیده بود و شامگاه از راه می‌رسید، محمد داشت اذان می‌گفت. روی همان نیمه دیوار ایستاده، دست بر گوش گذارده بود که صدای سوت خمپاره آمد. من داشتم روی دست بیژن آب می‌ریختم تا وضو بگیرد.

در مدتی که واحد ما در انتهای شهر، در این خانه مستقر بود هر ازگاه صدای سوت خمپاره و فرود آن را در نقطه‌ای از شهر می‌شنیدیم و تازگی نداشت، ولی این بار صدای سوت نزدیك شد. خیلی آنی اتفاق افتاد. انفجار رخ داد و محمد پرت شد. به سویش دویدیم. ترکش به گردن و سینه‌اش خورده بود. سرش را بلند کردم. بیژن ناباورانه صدایش می‌زد:

ـ محمد...محمد...!

و چون جوابی نشنید خودرا روی پاهایش انداخت و چون کودکی گریه سرداد. دشنام می‌داد، هرچه به دهانش می‌آمد به بعثی‌ها می‌گفت و خط و نشان می‌کشید، برای انتقام، برای روز تقاص...

من محو صورت گیرایش شده، مات مانده بودم.

این مغرب را چون هر شبانگاه پیش اذان می‌گفت، و اکنون با صوت آن پرواز کرده است؟

سر به سینه‌اش گذاردم، روی قلبش، روی آن قلب تپنده و پرمهر، انگار سالهاست درگذشته، روح از بدنش مفارقت کرده بود. اگر بارها در جبهه چنین مفارقتی را ندیده بودم هرگز باور نمی‌کردم چنین سریع اتفاق بیفتد. آنگاه پیشانی‌اش را بوسیدم. درست بالای دو خط ابرویش، آنجا که پینه بسته بود.

۱۳۶۵

پانویس

۱ـ کلاشینکوف.

۲ـ محلی نزدیك شهر باختران.

۳ـ سرپل ذهاب، نزدیك پادگان ابوذر.

۴ـ کوههایی بین سرپل ذهاب، قصر شیرین و...

۵ـ «فدای غربتت شوم، عابد، شهید غریب من، یار حسینم.»

۶ـ مرثیه‌ای که در سوگ عزیزی بخوانند به ناله و گریه. در این مرثیه از داغ دوری آن عزیز سخن می‌رانند.

۷ـ نام رودخانه‌ای است که از قصر شیرین می‌گذرد.

بکت، «پوچی‌نویس» مأیوس وشوخ‌طبع، در انزوا جان سپرد

سامونل بکت، نویسندهٔ انزواطلب ایرلندی، که آثار او به تئاتر معاصر، جهت‌ها و امکان‌های تازه‌ای بخشید، هفته پیش در سن هشتاد و سه سالگی بدرود حیات گفت، و روز پنجشنبه در گورستان پاریس، بدون سر و صدا و مراسم ویژه‌ای، به خاك سپرده شد.

بکت به سبب کهولت و ناراحتی‌های تنفسی بعدازظهر روز جمعه بیست و نهم دسامبر، در بیمارستانی در پاریس چشم از جهان فروبست و طی مراسمی بسیار ساده که در آن فقط نزدیکان وی حضور داشتند در گورستان مونت پارناس به خاك سپرده شد.

ایرن لیندون (IRENE Lindon) ناشر فرانسوی آثار او گفت: در اطراف وی ـ چه در دوره بیماری‌اش و چه به هنگام چشم بستن از این جهان و چه به هنگام خاك سپاری او ـ خلوت و انزوایی به چشم می‌خورد؛ و این همان بود که بکت خواسته بود.

خبر مرگ سامونل بکت، مردی که با نوشتن نمایشنامه‌های خنده‌دار و درعین حال حزن انگیزی که آبستن یأس بودند، سیمای تئاتر قرن بیستم را دگرگون ساخت، یك روز پس از واقعه اعلام شد.

بکت، نویسندهٔ پروتستان ایرلندی، بیش از نیم قرن در پاریس زندگی کرد و نمایشنامه‌هایی نوشت که از لحاظ حجم کوتاه و کوتاه‌تر می‌شدند و عاری از قالب‌های متعارف بودند.

معروف‌ترین نمایشنامهٔ وی، «در انتظار گودو»، محاکات دو ولگرد در ناکجاآباد روح است که نسلی از نویسندگان را با نوعی بدبینی خشن شاعرانه و خوش طبعی غم‌افزا تحت تأثیر خود قرار داد.

این اثر که در سال ۱۹۵۳ به چاپ رسید به تدریج شهرت زیادی برای بکت به ارمغان آورد، شهرتی که در اوج خود جایزهٔ ادبی سال ۱۹۶۹ نوبل را به وی ارزانی داشت.

بکت پیش از نگارش «در انتظار گودو» داستان‌های درون گرایانه می‌نوشت و پس از این اثر یکسره به نمایشنامه نویسی روی آورد. به تعبیری، نمایشنامه‌های بکت طنین فریاد درد در صحنه‌ای تقریباً خالی است.

بکت خود می‌گوید: «حاصل کار من جز غباری نیست.»

بسیاری از دانشگاه‌ها / تئاترهای بزرگ سراسر جهان در گرامیداشت هشتادمین سالروز تولد او کنفرانس‌ها، سخنرانی‌ها و نشست‌های ویژه‌ای برگزار کردند، اما بکت خود در هیچیك از این مراسم و کنفرانس‌ها حاضر نشد.

بکت به رغم عشق به تنهایی و بدبینی تلخ و ملموس در آثارش، آن گونه که دوستانش می‌گویند، از ذوق سرشاری در لطیفه گویی برخوردار بود.

یك بار هنرپیشه زنی به نام «بیلی وایت‌لاو»، که به سبب بیست سال بازیگری آثار بکت شهرتی برهم زده بود، به وی گفت: «از من دعوت شده است در بارهٔ شما برای دانشجویان در آمریکا سخنرانی کنم اما نمی‌دانم آثار شما در بارهٔ چیست؟» بکت با خنده گفت: «ببین بیلی، می‌توانی به آنها بگویی که بکت هم چیزی در این باره نمی‌داند!»

بکت در سیزدهم آوریل ۱۹۰۶ در خانواده‌ای پروتستان به دنیا آمد.

وی در کالج «ترینیتی» دوبلین به تحصیل پرداخت و بعدها در مدرسهٔ عالی نورمال در پاریس به تدریس مشغول شد. اولین اثر وی مجموعه شعری است به نام «وروسکوپ» که در سال ۱۹۳۰ به چاپ رسید.

بکت در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ در پاریس ماندگار شد و تحت تأثیر جیمز جویس، داستان‌پرداز ایرلندی و نویسنده «اولیس» قرار گرفت.

آثار جویس، تاحدی دشوار، طولانی و پر واژه است، درحالی که آثار بکت کاملا برخلاف آنهاست. یك منتقد تئاتر به نقل از بکت می گوید: «جویس یك تجزیه‌گر و من یك تحلیل گر بودم. او تا آنجا که می‌توانست به جزئیات می‌پرداخت و من تا آنجا که می‌توانستم از جزئیات می گریختم.»

در سال ۱۹۳۸، سالی که او رمان خود را با عنوان «مورفی» منتشر کرد، مردی که برای تکدی در خیابان به سویش آمده بود چاقویی را در سینهٔ او فرو کرد، و زن جوانی که بکت هرگز او را پیش از آن روز ندیده بود، به کمکش شتافت و او را به بیمارستان رساند.

این آغاز رابطهٔ بین بکت و آن زن جوان بود، که «سوزان دشوو ـ دوسنیل» نام داشت.

آن دو سرانجام در سال ۱۹۶۱ مخفیانه در فولکستون انگلستان با یکدیگر ازدواج کردند.

بکت در جریان جنگ جهانی دوم در فرانسه اقامت داشت و برای مبارزه با اشغالگری نازی‌های آلمانی به نهضت مقاومت فرانسه پیوست.

بکت در این باره می گوید: «چنان از رفتار نازی‌ها به خصوص برخورد آنها با یهودیان منقلب شده بودم که نمی‌توانستم دست روی دست بگذارم.» او به خاطر فداکاری‌هایش در این دوره نشان «کروادوگر» (صلیب جنگ) گرفت.

بکت بعدها به نگارش آثار خود به زبان فرانسه پرداخت و خود این آثار را از فرانسه به انگلیسی ترجمه کرد.

بکت در سال ۱۹۴۸ که هنوز کار رمان نویسی را کنار نگذاشته بود، به نگارش نمایشنامهٔ «درانتظار گودو» مشغول شد. او بعدها در بارهٔ این اثرش گفت: «این کار به منزلهٔ گریز و فراغتی بود از نثر ناخوشایندی که در آن زمان به کار می‌بردم!»

«درانتظار گودو» پنج سال بعد به چاپ رسید و نقدها و نظرات متعدد و متفاوتی در بارهٔ آن در جهان ابراز شد، اما با گذشت زمان، این اثر یك شاهکار تلقی شد و نویسندگان جوانتر چون «هارولد پینتر» و «تام استوپارد» و «ادوارد آلبی» را تحت تأثیر و نفوذ قرار داد.

دو شخصیت این نمایشنامه در انتظار «گودو» بسر می‌برند و او هرگز نمی‌آید. بینندگان نمایشنامه، هیچ گاه نمی‌فهمند که گودو کیست. این نمایشنامه فاقد شکل معمولی و قالب و ساخت سنتی است.

ازجمله آثار دیگر وی «بازی آخر» است که در سال ۱۹۵۸ نوشته شد.

بکت بار دیگر در اواخر دهه ۱۹۷۰ به داستان نویسی روی آورد.

آکادمی سوئد به هنگام اعطای جایزه نوبل به سامونل بکت، از اشکال نوین در رمان‌ها و نمایشنامه‌های او که در بارهٔ یأس انسان امروزی است یاد کرد.



محمدرضا آتشزاد، نقاش معاصر:

در نقاشی، نفس می‌کشم

■ نیاز روحی من، مهمترین عامل و انگیزه‌ام برای نقاشی است.

■ هنرمند، قبل از هر چیز باید آزادگی خود را حفظ کند.

■ با مجموعه کارهای «رنج بودن»، به قلب مسائل اجتماع رفته‌ام.



دیدار خودمانی و راحت ما با محمدرضا آتشزاد، نقاش معاصر، سبب شد تا ماحصل گفتگوهایمان، بیش از آن که به عنوان یک مصاحبه، با قالب‌های مشخص آن باشد، حالت گپی دوستانه را بیابد.

آتشزاد در این گفتگو از خود و کارها و کشش‌های روحی‌اش صحبت کرده است.

ماحصل این گفتگو را می‌خوانیم:

□

□ نخستین سئوالی که به ذهن می‌آید این است که انگیزهٔ شما برای رفتن به سمت هنر نقاشی چه بوده است؟

■ من از کودکی شروع به نقاشی کردم، اما اتفاقا خودم هم به تازگی دارم انگیزه‌های رفتن به این سمت را جستجو می‌کنم که چه بوده است. می‌توان گفت که الان نیاز روحی من مهمترین عامل و انگیزه‌ای است که باعث می‌شود نقاشی کنم. درحال حاضر طوری شده است که می‌توانم بگویم من با نقاشی زنده‌ام. از دورانی که خودم را شناختم، سعی کردم که دنبال نقاشی و معماری باشم، چون این دو هنر وجوه مشترکی دارند و به هم نزدیک هستند ـ همانطور که مجموع هنرها ذاتی یگانه دارند ـ به همین سبب، همیشه در این اندیشه بوده‌ام که این دو رشته را در کنار هم دنبال کنم و این جریان تا دوره‌ای که از هنرستان هنرهای زیبا فارغ‌التحصیل شدم، ادامه داشت و از آن مرحله به بعد بود که به معماری روی آوردم و سعی کردم بیشتر، مسایل آکادمیک هنرهای زیبا را یاد بگیرم. این بود که به دانشکده معماری رفتم. تحصیل در رشته معماری را هم که تمام کردم، دریافتم که گرایش بیشتری به نقاشی دارم و کوشیدم خود را تسلیم گرایشهایی کنم که در خودم وجود دارد و ببینم خودم چه می‌خواهم، نه این که دیگران چه می‌خواهند. حالا احساس می‌کنم در نقاشی خیلی راحت‌تر هستم. این نتیجه آزمونی است که شاید در مدت زمانی طولانی، از خود داشته‌ام. می‌خواهم بگویم که امروز خود را پیدا کرده‌ام و دریافته‌ام که واقعا نیاز من، نقاشی است و در چنین شرایطی، دیگر کار کردن در دست خودم نیست. در یک لحظه، موضوعی مرا می‌خواند و مجذوب خودش می‌کند و دیگر نمی‌توانم از آن بگذرم. یعنی این که ناچارم آنرا در ذهن خود ثبت کنم و یا این که احساس می‌کنم باید وسیله نقاشیم در اختیارم باشد تا بتوانم آن را در همان لحظه به تصویر بکشم. بیشتر روی موضوع‌هایی کار می‌کنم که در محیط صورت می‌گیرند. تحت تاثیر یک حادثه و یک اتفاق قرار می‌گیرم و همان موقع کار را شروع می‌کنم. بیشتر کارهایی که به تازگی داشته‌ام، خیلی لحظه‌ای است، یعنی در اثر یک لحظه و یک اتفاق به وجود آمده است. فکر می‌کنم در این مساله حل شده‌ام.

□ در نمایشگاهی که درونمایهٔ آن، مستقیما با انقلاب در ارتباط بود آثار بعضی هنرمندان جوان نیز به چشم می‌خورد. برگزاری این نمایشگاه و کارهای بعد از آن، این مساله را پیش آورد که ما در کار نقاشی با دو شیوهٔ نگرش مواجه هستیم. یک جریان، نگرشی که «هنر را برای هنر» ارج می‌نهاد و جریان دیگر، جریانی بود که هنر را صرفا وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف اجتماعی می‌دید.

آیا شما یک چنین تقسیم‌بندی‌ای را قبول دارید؟ و اصولا به طور کلی تعهد را در هنر چگونه معنا می‌کنید؟

■ قبل از هر چیز، من فکر می‌کنم که یک هنرمند باید خیلی آزاده باشد، چه در نحوهٔ کار و چه در نحوهٔ اندیشیدن. می‌توان گفت که هنرمند موفقیت خود را مرهون راحتی افکار و اعمال خویش است. من هم شخصا سعی کرده‌ام که از نخستین گام‌ها در تفکرات و احساساتم نسبت به یک موضوع آزاد باشم. این است که هیچوقت نخواسته‌ام خود را در قالب یک نگرش خاص محصور کنم.

هنرمند موضوع را تحت تاثیر حالات روحی خود انتخاب می‌کند. برفرض اگر من امروز بیش از هر چیز در کارهایم به طبیعت اهمیت می‌دهم، به خاطر آن است که گرایش روحی من به طبیعت است و به عبارت بهتر این طبیعت است که مرا مجذوب خود می‌کند. زیبایی بیشتری در طبیعت می‌بینم و مجذوب آن می‌شوم و می‌شود گفت که هر کسی قطعا در مسیری کار کرده که خواسته است در آن مسیر باشد. من در دوران تحصیل در دانشگاه، خیلی رنج می‌بردم و عذاب می‌کشیدم، چون کارهای درسی و پروژه‌های کلاسی، آن چیزی نبود که می‌خواستم، احساس می‌کردم که چیزی اضافه بر نیازهای روحی من است. طوری بود که اگر کسی با این روحیات، جای من بود، این کار را رها می‌کرد. احساس می‌کردم که وضع اصلا با روحیات من جور نیست و ناگزیر شب تا صبح می‌نشستم و روی پروژه‌های دانشگاهی کار می‌کردم و در همان حال، یک مرتبه به خودم برمی‌گشتم و به طبیعت روی می‌آوردم و در هر شرایطی، کار خود را انجام می‌دادم. حتی یادم می‌آید که یک شب زمستانی، بی‌اختیار از خانه بیرون زدم، برودت به هشت درجه زیر صفر رسیده بود، ولی در وضعی که آب مورد نیاز برای آبرنگم یخ زده بود، با استفاده از گرمای موتور اتومبیل، کار را شروع کردم و تا صبح به نقاشی ادامه دادم. در آن لحظه نمی‌دانستم که دارد چه اتفاقی می‌افتد. به هرحال، من در یک هوای برفی داشتم کار می‌کردم و برف هم آرام آرام بر روی کار می‌نشست و درچنان حال و هوایی، چند کار آماده کردم. آنشب، در آن لحظهٔ خاص، فکر کردم که باید به دنبال کاری باشم، این بود که مشتاقانه برخاستم و به سویش شتافتم. امروز هم احساس می‌کنم، حتی هر کاری غیر از این انجام دهم، زائد است. فکر می‌کنم که باید نقاشی کنم، در نقاشی هم باید کاری کنم که به شدت به آن علاقمند هستم و پاسخگوی نیازهای روحی من است.

در کارهایم حتی مقید به نوع موضوع نبودم، سعی نکردم که انتخاب موضوع کارهایم با دیگران باشد. اصلا، من نبودم که موضوع را انتخاب می‌کردم، بلکه موضوع مرا انتخاب می‌کرد. حتی در ارتباط با گرفتن یک موضوع، به موضوع‌هایی توجه کرده‌ام که برای خودم خوشایند بوده است. البته از مطالعه هم غافل نبودم، هرجایی که کمبودی احساس می‌کردم، همان موقع کتاب را باز می‌کردم و می‌خواندم و برای خودم طبیعت را تجربه می‌کردم. البته کمتر فرصت مطالعه دارم و

شب

و روز من در کار نقاشی می گذرد و هیچ وقت از این کار غافل نیستم. بیشتر لحظات زندگیم، از نقاشی لبریز می شود، دوست دارم هرچیز تازه ای را تجربه کنم و آن را عینا منتقل کنم. با این انتقالها بود که توانستم چیزهای تازه تری هم کسب کنم و این برای من خیلی جالب بود. به همین خاطر، امروز احساس می کنم، با تجربیاتی که از طبیعت کسب کرده ام و با کارهایی که انجام شده، به نقطه ای رسیده ام که می توانم حرفم را بزنم. احساس می کنم تا حدودی، به جایی رسیده ام که بتوانم چیزهایی را که به صورت ایده آلهای شخصی ام مطرح است به وسیله قلم و طرح روی کاغذ بیاورم و این کشف، برایم از ارزش والایی برخوردار است.

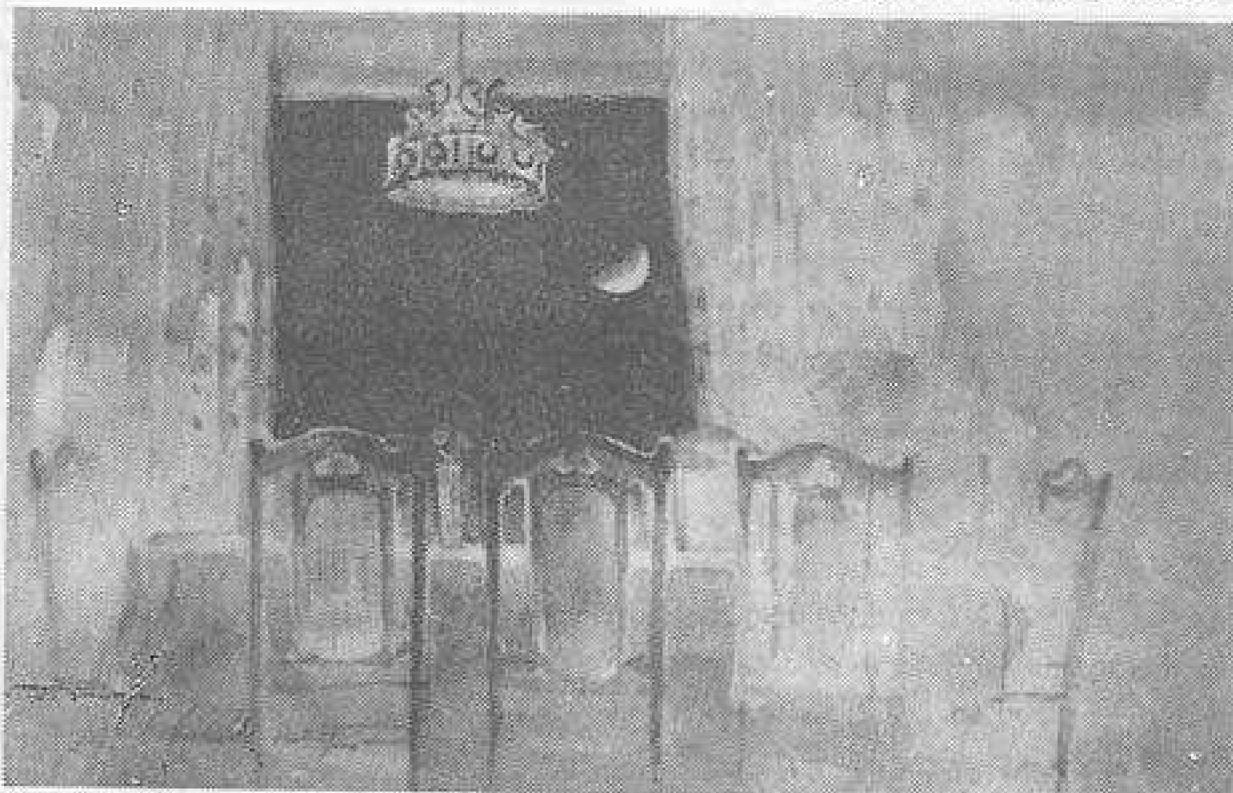
□ نمایشگاهی از کارهای شما را در زمینهٔ بناهای تاریخی قبلا در موزه هنرهای معاصر دیده‌ایم در حرفهایتان اشاره کردید که در دوره دانشجویی کارهای آکادمیك سخت و خشکی به شما واگذار می شده که با روحیه اتان سازگار نبوده است، اما به عنوان پروژه دانشگاهی ناگزیر از انجام آنها بوده اید، این مشکل را در کارهای مورد اشاره، به وضوح می شد دید، به این صورت که روان و روح رنگی که در قالب آثار شما هست، خیلی بسیط و پهناور و گسترده و در عین حال، برخوردار از گونه‌ای معماری است.

ادامه کارهایتان را چگونه می بینید؟

■ در صحبت شما اشاره‌ای بود به کارهایی که در موزه هنرهای معاصر در رابطه با ابنیه صورت گرفته بود، دلم می خواهد در مورد آن روزهایی که کار می کردم، یك طبقه بندی کنم تا ببینیم امروز به کدام نقطه رسیده ایم. یك سری کارهایی بود که در فرهنگ سرای نیاوران به نمایش در آمد و این کارها مربوط به زندگی شهری بود، هر جا، هر چیزی که مرا جذب می کرد، بدون درنگ به آن می پرداختم و اینها همه با شتاب بود، با کنتراست خیلی قوی، چه بسا که بعضی از آنها را پشت ترافیك کار می کردم، یعنی حتی حاضر نبودم یك لحظه از کار غافل باشم. شاید در آن شرایط، در جامعه اتفاقی هم می افتاد و من آن را ضبط می کردم. یعنی هرجایی که قرار می گرفتم و اتفاقی می افتاد، آن اتفاق را سریع با لکه گذاریهای خیلی سریع، با آبرنگ ضبط می کردم که خیلی هم جوابگو بود. در آن دوره، شخصا احساس می کنم که بیشتر درگیر مساله تکنیك بودم، زیرا قدرت جذب تکنیك بیشتر بود. بعد احساس کردم که تنها با تکنیك هم نمی شود همه چیز را گفت. دنبال یك مضمون بودم. دوست نداشتم که کارم در ارائه یك تکنیك خلاصه شود. در زمان جنگ، قضیه موشکباران شهرها که آغاز شد، اصفهان و ابنیه آن سخت در خطر بود. درست در همان شرایط موشکباران (اسفند سال ۶۶) نمایشگاهی داشتم که بیشتر در رابطه با طبیعت بود، اما یك مرتبه احساس کردم که وظیفه بزرگی به عهده من است، به عنوان کسی که می تواند اثری را ثبت کند. براین اساس شاید حتی به طور ناخودآگاه، به اصفهان رفتم. احساس کردم که در زمینه مطالعات معماری، می توانم از ابنیه نقاشی کنم. از طریق لکه گذاریها و رنگهایی که در نهایت حالت آرامی داشتند، می توانستم کارها را به آن شکل که دلم می خواست و حس می کردم انجام دهم، درست مثل پدری که



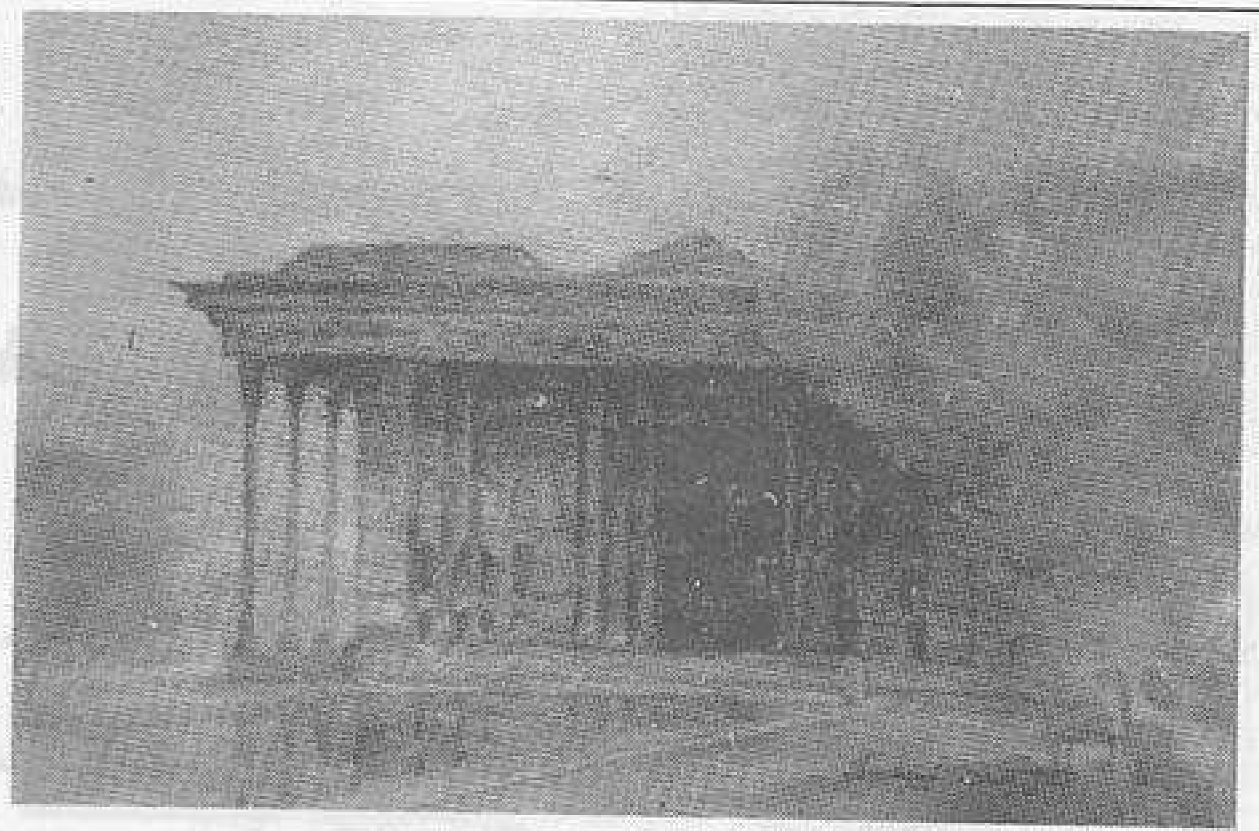
سروهای برف زده، ۱۳۶۴، آبرنگ



انتظار، ۱۳۶۸، آبرنگ



مردم و پل خواجو، ۱۳۶۷، آبرنگ



چهلستون، ۱۳۶۷، آبرنگ

فرزندش را می بیند، احساس خاصی هم نسبت به آن داشتم. من اصفهان و معماری و هنر آن را کمتر از دیدنیهای فلورانس نمی بینم. حتی با توجه به اهمیتی که برای شهر اصفهان قائل هستم، آثار هنری اصفهان را خیلی برتر از آثار شهرهای معروفی چون فلورانس می دیدم.

به اصفهان رفتم و با احساسی خاص، در محل هایی که ابنیه مهم تاریخی در آنجا قرار داشت، مشغول کار شدم. مثلا اگر در کنار چهلستون بودم، چهلستون را با یك حس خاصی کار کردم، یا عالی قاپو را همینطور. می دیدم الان ممکن است با یك حادثه ای اینها فرو بریزد و احساس خطر می کردم. می شود گفت که با انگیزه از دست دادن این آثار بود که با شور و التهاب آن کارها را انجام دادم، کارم هم بیشتر حالت ملایم و محو داشت. یعنی حس من درونش بود. خودم از آن کارها خیلی راضی بودم و احساس آرامش می کردم، ممکن بود به فرض من جنگ را به تصویر در آورم. اما شاید نمی توانستم احساسم را به این راحتی انتقال دهم. به هر حال، توانسته بودم در آن لحظه کاری بکنم. شاید اگر آن اتفاق نمی افتاد، سالها به دنبال ابنیه نمی رفتم. اگر در این کارها دقت کرده باشید، می بینید که بیشتر یك برداشت حسی از مساله است و به همین لحاظ است که می بینیم در آن کارها تمام صحنه در یك حالت محو (پشت صحنه) و موضوع اصلی به عنوان یك «المان» خیلی قوی در جلو مطرح شده است.

شیوه ای که در این کارها به آن رسیدم، درست منطبق با حس من بود. احساس می کنم در آن دوره خیلی موفق بوده ام، چون آن کارها متاثر از یك برداشت حسی فوق العاده قوی شکل گرفت. یعنی فرض کنید «ازدحام مردم در پل خواجو» آمیختگی انسان با معماری و کنار هم بودنشان را می دیدم و همهمه ای که در آنجا بوده به میانشان رفتم و آن حالاتشان را با شتاب کار کردم که هر کدامشان چند دقیقه ای بیشتر وقت نمی گرفت و در آن لحظه یك احساس خیلی نزدیك بین خودم و آن اثر پیدا می کردم، این دوره، دوره خاصی برای من بود.



زندگی، ۱۳۶۸، آبرنگ

بعد از این دوره، ملایمتی حاصل شد و حالت اضطراب اجتماعی فرو کش کرد، آرام تر شد و من مجددا به طرف طبیعت رفتم، ولی از مردم دور نبودم.

این اواخر عجیب از فیگور خوشم می آمد و دلم می خواست که آن را در کارهایم مطرح کنم. اول به دنبال فیگورهایی رفتم که صرفا در شهر و جاهای دیگر ممکن بود باشند. آنها را کار کردم. بعد سفری به شمال پیش آمد، که حاصل سفر مجموعه «خاطرات سبز» بود در تالار حافظ به نمایش درآمد، مجموعه ای که حالت یك یادداشت روزانه داشت، از هر جا که می دیدم و از آن لذت می بردم، آن را کار می کردم.

بعد از آن دوره ای که در تابستان صورت گرفت و ارتباط با کارهای شمال داشت، کارهای بسیاری پیش آمد. مشغله زیاد و وجود کلاس های زیادی که من داشتم و می دیدم که باید کار کنم ولی این کلاس ها اجازه نمی دادند. از طرفی خودم را مقید کرده بودم که حتما آموخته هایم را یاد بدهم، یعنی چیزی را که یاد گرفته ام به بچه ها بیاموزم. زمان خوبی برای انتقال تجربیات بود و به همین دلیل، تنها شب تا صبح را برای کار مناسب می دیدم و بنابراین، بهترین موضوعی که توانستم روی آن کار کنم، موضوع «شب و ماه» بود که از سالها قبل در اندیشه پرداختن به آن بودم، به همین سبب، شب ها از خانه بیرون می رفتم و دنبال سوژه می گشتم که کار بکنم. می دیدم که زیبایی ماه با هر یك از المان های شب، عجیب مرا مجذوب می کند و نمی گذارد که راحت باشم. این حس خواب را از چشمم ربوده بود. این بود که در کارهای «شب و ماه» من شب تا صبح را در طبیعت می گذراندم. بین من و ماه و شب رابطه ای بود. عجیب که در این دوره (ظرف سه ماه) توانستم به تجربیات زیادی دست پیدا کنم. ویژگی یی که «شب و ماه» نسبت به کارهای گذشته دارد، این است:

در کارهایی که روز با آبرنگ انجام می دهم چون در آبرنگ، باید کار شفاف باشد، رنگها را به صورت لایه ای به کار می گرفتم که در واقع نور بتواند از آن عبور کند، اما در شب و در نهایت تیرگی، چگونه می توانستم این سفیدیها را جاگذاری کنم؟ اما، با وجود آن که موضوع هم در نهایت عمق تیرگی قرار داشت، باز توانستم به آن اصل درخشندگی و در واقع شفاف بودن رنگ وفادار بمانم و این، تجربه با ارزشی بود. یعنی با این که ناگزیر بودم که از رنگهای فوق العاده تیره استفاده کنم، در کارهای «شب و ماه» می بینیم که رنگها، یك لایه بودن خود را حفظ کرده اند. و در کارها باز شفاف بودن لایه رنگ را می بینیم. سعی من این بود که بتوانم فضای شب را به بیننده القاء کنم، فضایی که در ضمن پرسپکتیو در آن مطرح است، یعنی شما عمق را هم می بینید، سطح نیست که یك رنگ متراکم حجیم و سخت گذاشته باشیم. بعد نشان داده شده است و این کار نوعی تازگی داشت. از طرفی شب هم فوق العاده زیبا بود و همیشه دنبال گرفتن این زیبایی بودم و آن را خیلی با ماه همگون تر، قشنگ تر و لطیف تر دیدم. این بود که کار «شب و ماه» شکل

گرفت.

قبل از این که این کار به پایان برسد، به فکر کار بعدی بودم. اعتقادم این است که یك نقاش و یك هنرمند به عنوان یك آدم زنده، آدمی که فعال است، باید همواره تلاش کند. اعتقاد دارم که هر لحظه آدم باید نو شود، هر لحظه تازه‌تر شود و من این تغییر را در خودم می‌بینم، نظرم این است که در هر کدام از این سری کارها تم خاصی است و هر بار یك موضوع تازه‌تری مطرح می‌شود. به همین سبب در مجموعه «شب و ماه» مساله شب واقعاً مطرح است، در اول تابستان، زیبایی‌های شمال مطرح بود، سرسبز بودن شمال با آن پدیده‌هایی که دارد و حالا، در این روزها به یك کار تازه رسیدم و نمی‌دانم که این حالت چگونه بر من رفته است. اسم مجموعه کارهایی که ذهنم را مشغول کرده است، «رنج بودن» گذاشته‌ام. در این کارها مساله اجتماعی مطرح شده است و در آنها، انسان حضوری غالب دارد، انسان‌هایی که ممکن بود در سوژه‌های قبل به صورت محو و یا در پلانهای دور مطرح شده باشند، الان اینها



رُزهای قرمز، ۱۳۶۷، آبرنگ

یك حضور واقعی و ملموس پیدا کرده‌اند. مجموعهٔ «رنج بودن» مسایل اجتماعی را مطرح می‌کند، آدمهایی را نشان می‌دهد که ناگزیر از بودن هستند، آدمهای مفلوك جامعه، آدمهایی که سختی می‌کشند و رنج می‌برند.

برای بیان صریح‌تر این موضوع، از رنگهایی استفاده کرده‌ام که متفاوت با کارهای گذشته است. رنگها به سمت تیرگی، قهوه‌ای و آبی عمیق رفته‌اند. آنجا که امیدی بوده، کمی رنگ نارنجی را برگزیده‌ام. این دوره بیشتر به صورت «مونوکروم» است که در آینده به نمایش گذاشته خواهدشد. الان در جریان این کار هستم و دارم مرتب روی آن مطالعه می‌کنم از هر جایی که فکر می‌کرده‌ام سوژه، مرا در خود دارد، غافل نبوده‌ام. بیمارستانها، جایی که سالمندان نگهداری می‌شوند، و آدمهایی که به سختی بار زیستن را به دوش می‌کشند، این آدمها از چشم من دور نبوده‌اند. در نهایت می‌توانم بگویم که هیچوقت از جامعه خود دور نبوده‌ام.

□ اینطور که از حرف‌های شما برداشت می‌شود، تعهد را در داشتن یك درونمایه انسانی در کارهایتان می‌دانید و این که یك برداشت حسی در کارهایتان داشته باشید، این را به عنوان یك زمینه اجتماعی در اثرهایتان پذیرفته‌اید و بیان خاصی را برای کار هنریتان انتخاب کرده‌اید. بسیاری رفته‌اند دنبال سبکهایی که بیشتر نوعی بیان حسی واقعیت‌های اطرافشان است. یعنی کارهای امپرسیونیستی یا سورئالیستی می‌کنند و در کنار آن خلاقیت‌های ذهنی خود را هم به کار می‌گیرند. نظر شما در مورد این شیوه کار در هنر نقاشی چیست؟

■ اعتقاد من این است که هر نقاشی باید به عنوان یك اصل بپذیرد که لازم است اول از کار کلاسیك عبور کند. یعنی ابتداء به کارهای آکادمیك بپردازد و بعد از فراگرفتن، این اصل را فراموش کند و خلاقیت‌های خودش را به کار گیرد.

به هر حال، اینها به عنوان زیربنا و استراتژی، در کار نقاشی مطرح است. یعنی وقتی نقاشی کارش را نشان می‌دهد، زمانی می‌تواند قاطع‌تر و مؤثرتر حرف بزند که مطالعات اولیه را در کارهایش دخالت داده باشد. متأسفانه بعضی‌ها، به خاطر تقلید از کارهای غربی، صرفاً می‌آیند کارهایی را انجام می‌دهند که غربی‌ها در آخر به آن رسیده‌اند و می‌توان گفت که این قبیل کارها، حرف زیادی برای جامعه ما ندارند. جامعه ما الان رسیده است به امپرسیونیسم، یعنی الان امپرسیونیسم را پذیرفته است، آن را می‌فهمد و این خیلی ارزش دارد. جالب است که اروپا و آمریکا تمامی سبکها را دور زده‌اند و باز به امپرسیونیسم بازگشته‌اند. حالا ما باید خوشحال باشیم که نمی‌خواهیم حتماً تجربیات آنها را داشته باشیم و از آن تقلید کنیم و به همین دلیل، باید شیوه‌ای را که امروز مفید واقع شده و مورد پذیرش هنرمندان قرارگرفته است، از هر بابت تقویت کنیم. نمونه‌اش کارهایی است که الان در سطح نمایشگاه‌ها می‌بینیم و نشان می‌دهد که امسال، گرایش عجیبی به هنر بوده است. و شور وشوقی در همه به وجود آمده است و همه دارند کار می‌کنند و من فکر می‌کنم که این دوره بنا دوره‌ای که همه امپرسیونیست‌ها در غرب کارمی کردند، بی‌شباهت نیست. یعنی همان حال و هوا دارد به طور طبیعی در اینجا اتفاق می‌افتد و به طور قطع حوادث و شرایط اجتماعی در این قضیه دخیل بوده است.

□ شنیده‌ایم که تعدادی از کارهای شما برای سازمان ملل انتخاب شده است، چه کسی این کارها را انتخاب کرد و پیشنهاد از چه کسی بود؟ آیا اصلاً از این کار راضی هستید؟

■ وقتی که اعضای سازمان ملل برای مذاکرات صلح به ایران آمدند، آمدنشان درست همزمان بود با زمانی که من کارهای مربوط به ابنیه را انجام می‌دادم. انتخاب کنندگان تابلوها (کسانی که محل اقامت نمایندگان اعزامی سازمان ملل را آماده می‌کردند) میخواستند شکوه ایران را نشان بدهند و در این انتخاب، ماهیت این کارها و بافت فرهنگی ابنیه ایران را (در مجموع) در نظر داشتند. در واقع می‌توان گفت که انطباق عجیبی بین خواست آنها با آثاری که من به صورت راحت و سبك، همانطور که احساسم بود، کار کرده بودم وجود داشت و به همین دلیل قرار شد که کارها را به اعضای سازمان ملل (یونیماگ ـ اعضاء پاسدار صلح سازمان ملل) ارایه بدهم، و خوشحالم که اغلب تابلوها در محل استقرار آنها در ایران نصب شده است، این تابلوها نشان دهنده عظمت ابنیه تاریخی ماست.

□ آیا هرگز به فکر افتاده‌اید که از دیگر آثار و ابنیه تاریخی و ارزشمند جهان، به شیوه‌ای که در اصفهان کار کردید، تابلوهایی تهیه کنید؟

■ در آینده، بلی. در این خصوص نیز خاطره‌ای به ذهنم آمد.روزی که یکی از مقامات سازمان ملل، برای دیدن تابلوهای تهیه شده از آثار اصفهان به خانه‌ام آمده بود، ضمن توجه خاصی که به کارها داشت، در جواب اظهار تمایل من که کاش فرصتی داشتم و می توانستم از آثار تاریخی دیگر کشورهای جهان نیز تابلوهایی تهیه کنم، تاکید کرد که روی آثار اروپا به اندازه کافی کار شده است، و اصرار داشت که من، از تمامی ایران به همان شیوه کار روی ابنیهٔ اصفهان، تابلو تهیه کنم.



رستوران و گل، ۱۳۶۸، آبرنگ

□ ماده اصلی کار شما، آبرنگ است. آیا این انتخاب دلیل خاصی داشته است.

■ آبرنگ پر از ویژگی است، می‌توان گفت که آبرنگ درست مناسبت دارد با تمام زندگی پرسروصدای امروز، زندگی صنعتی امروز، یعنی بعد از دوره انقلاب صنعتی، می‌توان گفت که مواد هم در کارکرد یك نقاش نقش به عهده گرفته‌اند این است که مواد دیگر به خاطر حجیم بودن و به خاطر وقت گیر بودن و به خاطر خیلی از مسایلی که دارند نمی‌توانند جوابگوی آن مشغله امروز باشند. آبرنگ به خاطر فی‌البداهه بودن هماهنگ با وضع کنونی است، سرعت شفافیت و شادابی آبرنگ و این که شما می‌توانید یك لحظه را که در طبیعت می‌بینید، به سرعت ثبت کنید، امتیازهای آبرنگ است. کار با آبرنگ، به سرعت ثبت می‌شود این وسیله درست منطبق با آن لحظه است، در نتیجه بیننده اثر هم درست در همان لحظه‌ای قرارمی گیرد که نقاش در لحظه خلق اثر بوده است.

به همین جهت، وسایل کار همیشه همراه من است ◀


بندر انزلی، ۱۳۶۸، آبرنگ

و حتی در مهمانیها هم آن را همراه خود می برم، تا از هیچ موضوعی غافل نباشم. مثلاً لحظه ای که من در جایی سبد پر از نرگسی را در کنار صندلی ام دیدم، بی اختیار به کار پرداختم.

آن سبد را با همان مطالعاتی که در زمینه نقاشی آبرنگ داشتم وویژگیهایی که دارد، خیلی سریع ثبت کردم و به این ترتیب، تابلو «گل نرگس» به وجود آمد.

آبرنگ با حالات روحی من منطبق است و به همین دلیل، در لحظه خلق کارهایم احساس می کنم، که خوشبخت هستم، می توانم چیزی را که می بینم با همان احساس آن را بیان کنم.

حسن آبرنگ به این است که نمی توان آن را تصحیح یا ترمیم کرد. چون هر ترمیمی، تاثیر غیر ارگانیك درآن می گذارد. هرکار باید یکبار انجام شود. اگر ناموفق بود، دیگر جای ترمیم نیست. اما کار با دیگر مواد نقاشی، دراحساس های مختلف می توان به آن پرداخت. درحالات و ساعات مختلف، ولی کار آبرنگ مثل شعری است که دریك لحظه به شاعر الهام می شود، کلامی می آید که ممکن است درهیچ شرایط عادی دیگری نتوان آن حرف را زد و بعد شاید ان کلام، خودشاعر را هم شگفت زده کند.

آبرنگ مثل یك «هایکو» ی ژاپنی است ، مثل حالتی است که خیلی سریع می آید و باید در همان لحظه به آن پرداخت.

□ آبرنگ دقیقاً می تواند در خدمت بیان احساس قرار گیرد، زیرا دیگر وسایل به خاطر همان وقت گیری ـ هماطور که اشاره کردید ـ نمی تواند احساسات مختلفی را که نقاش با آن سروکار دارد به سرعت ثبت کند و موجب می شود کار از آن یکدستی خارج شود.

■ تجربه بزرگی که این روزها براثر کار زیاد به آن رسیده ام، این بوده است که آبرنگ عجیب به شخص تمرکز می دهد و شما زمانی که کار می کنید، حالت یك مبارزه را دارد، درآن لحظه نمی توانید به چیز دیگری فکر کنید. مجبور هستید فقط به آن چیزی که شما را تحت تاثیر قرار داده است فکر کنید و با آن دست که متاثر از هیجانهای قلب است و نیرویی که واقعاً از مغز فرمان می گیرد، به کار بپردازید. من درست درآن لحظه، به هیچ نقطه دیگری فکر نمی کنم. با این تمرکز همه چیز سرجای خودش قرار می گیرد. کمپوزیسیونی استواراست که واقعاً دیگر نمی توان به آن دست زد و تغییرش داد.


چراغ سبز، ۱۳۶۴، آبرنگ

کیفیت کارهنری، همین طوراست و باید برای همه هنرمندان باشد. یقیناً اگر کار اصیلی شده باشد درآن لحظه خلق و آفرینش، همین تمرکز وجود دارد حالتی است که برای دیگر هنرها هم باید باشد. بنابراین کار آبرنگ درخدمت لحظه هاست.

□ برداشت ها ازصحبت های شما این است که در لحظه های خاص حسی به شما منتقل می شود ووقتی آن حس منتقل شد، تنها آن مقصد مشخص را می بینید.

■ گفتم که همیشه ابزار کار را دراختیار دارم، و همیشه به دنبال موضوع هستم، یعنی نمی نشینم که موضوع خودش بیاید، البته باید اثر لازم گذاشته شود، به اینجا رسیده ام که از گذران وقت، عجیب وحشت می کنم.

زمان به طور وحشتناکی می گذرد، این است که همیشه درجستجوی یك موضوع هستم وهیچوقت نمی خواهم چیزی را نادیده بگیرم.

دلم می خواهد همه آن چیزهایی را که دوست دارم ثبت کنم.

□ چند سال دارید؟

■ ۳۱ سال

□ ازدواج کرده اید؟

■ خیر، می توانم بگویم که همواره درتلاش برای کار بوده ام و مسئولیت کارهنری باعث شده که تاکنون نتوانسته ام پذیرای مسئولیت دیگری باشم، شاید هم تلاش مستمر و کوشش شبانه روزی من، مرهون عدم پذیرش مسئولیت مورد اشاره باشد، البته نمی دانم فرداچه می شود، شاید... اما آنچه که مهم است سعی کرده ام که از هر لحظه به بهترین نحو درزمینه کارم استفاده کنم من به آینده خوشبین هستم، تاحالا بیشتر مطالعه واتود می کردم، الان احساس می کنم که به جایی رسیده ام که باید خیلی حرفها بزنم و خیلی کارها صورت بدهم. یعنی درست بعد از تغییر مسیرهایی که در کارهایم داشتم، الان به خط مستقیمی رسیده ام که می دانم به کجا باید بروم و این موضوع جدید «رنج بودن» خودش خیلی برای من ارزشمند بود، خود به خود شکل گرفت چیزهایی که من در آرزوی آن بودم، هر چیزی را که روزی در آرزوی رسیدن به آن بودم، امروز دارم کم کم به آن می رسم و این برای من خیلی خوشایند است، چیزهایی که در گذشته برای من مثل یك رویا بوده است، امروز فکر می کنم که به واقعیت رسیده است.

□ نقش امکانات را در خلاقیت های هنری چگونه می بینید، مثلاً درارتباط با امکانات هنری، الان که آبرنگ چندین برابر قیمت واقعی آن در بازار به فروش می رسد و یا کاغذ و دیگر ملزومات قیمت خیلی بالایی دارد، یعنی از نظر امکانات «کارهنری» خیلی

محدودیت وجود دارد، آیا این امکان می تواند دست و پای یك هنرمند را ببندد یا نه؟

به طور نمونه، من «وان گوگ» را مثال می‌زنم که همیشه با یك زندگی شاید خیلی سطحی و ساده زندگی می کرد، اما درعین حال خلاقیت هنری خودش را نشان می‌داد و عوامل بیرونی که همان عوامل مادی هستند، درکارش خیلی اثر نداشت، با هرچه که امکان داشت، کارش را انجام داد.

حتی فیلمی به نام «شهوت زندگی» را در مورد زندگی وان گوگ دیده ایم که برداشتی بود از کتاب «شور زندگی» در فیلم مطرح می شد که «وان گوگ» سالها با خوردن نان و قهوه، وسایل کارش را تهیه می کرده است. شما فکر می کنید برای نقاشی حتماً احتیاج به امکانات ویژه ای هست؟

قطعاً امکانات بخش مهمی از کار است، این است که یك هنرمند سعی می کند بهترین وسیله را دراختیار داشته باشد تا بتواند کار بهتری ارائه دهد. درحال حاضر، به خاطر کمبود وگرانی وسایل، کسانی هم که



برگها و فنجان، ۱۳۶۷، آبرنگ

می خواهند از ابتدا آغاز کنند، به مشکلاتی برمی خورند.

من هر وقت در ارتباط با کارم وسیله‌ای نداشته‌ام، برفرض به مطالعه پرداخته‌ام روی یك چیزهایی کار کرده‌ام که از وقت عقب نمانم

□ منظور مطالعه مربوط به کارتان بوده است؟

■ بله.

□ آیا شما در زمینه‌هایی که در ظاهر، ربطی به کارتان نداشته باشد هم مطالعه می کنید؟

■ من در اول صحبت‌هایم گفتم که اصلاً فرصت ندارم و همیشه از این موضوع ناراحت هستم، چه بسا به هنگام خواب با خود می گویم ای کاش خواب وجود نداشت و تا صبح بیدار می‌ماندم و کار می کردم، می خواهم بگویم که شور و هیجان لازم را برای کار دارم.

□ باز من به یادداشت‌های وانگوگ اشاره می کنم. وانگوگ مطالعات وسیعی داشته است و اگر اشتباه نکرده باشم، گرایش خاصی روی کارهای داستایفسکی داشته است. این نشان دهنده آن است که بین آندو تشابهات روحی، وجود داشته حالتها را نزدیك می دیده است.

■ اتفاقاً من به خاطر کمبود وقتی که دارم، سعی کرده‌ام با مشاوره‌ای که با دوستان نویسنده دارم، از آنها سئوال کنم که بهترین اثری که می تواند روی من تاثیر بگذارد، معرفی کنند که بتوانم با حداقل وقتی که برای مطالعه کتاب اختصاص می‌دهم، یك جهش دیگر داشته باشم که مرا یك پله بالاتر ببرد و چه بسا وقتی کتابی را باز می‌کنم که مطالعه کنم احساس می کنم آنرا قبلا خوانده‌ام، شاید به این خاطر باشد که من آن مطالب را در طبیعت تجربه کرده‌ام و به همین دلیل احساس می کنم که آن کتاب را قبلاً خوانده‌ام.

□ برای شناخت انسان به عنوان یك حیوان اجتماعی، و با توجه به اینکه انسان موجودی است بسیار بغرنج، تصور می شود که برای یك نقاش موفق و علاقمند و پرکار لازم است که از طریق آثار ادبی هم با انسان به مفهوم وسیع آن، که در عین حال می خواهد مایه کارش باشد، آشنا شود. شما خودتان اشاره کردید به مجموعه نقاشی هایی تحت عنوان «رنج بودن»، خود به خود این آدمها آنقدر قدرت داشته‌اند که آمده اند و در کار شما حضور پیدا کرده اند! و این علاوه بر تکنیك و توانمندی که دارید و با طراوت ذهنی که آنها را ترسیم می کنید، وبدون این که ازپیش برنامه‌ای تدوین کرده باشید، به سراغشان می‌روید، اینها یقیناً پشت تصویرهایی که می بینید، یك کاراکترهایی دارند که باید مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد.

داستان زندگی «هنری تولوز لوترك» را که می‌خوانیم، می‌بینیم نقاش عجیب و غریبی بوده و زندگی تلخی هم داشته است. شرایط خاص جسمی، او همه دست به دست هم داده بود که اورا به یك هنرمند پیچیده تبدیل کند. یکی از کارهای او، یك طرح خیلی ساده از یك زن فقیر خفته است، در این خفته بودن زن، تمامی حرمان، تمامی وانهادگی جان یك انسان، درچند خط پیداست. این شاید برگردد به تجربه خود آن نقاش، و مطالعه‌اش. وقتی من به این قضیه نگاه می کنم شناختی نسبی برای من حاصل می شود. حالا این شناخت نسبی اگر من مطالعه کرده باشم، شاید عمری بیشتر پیدا کند.

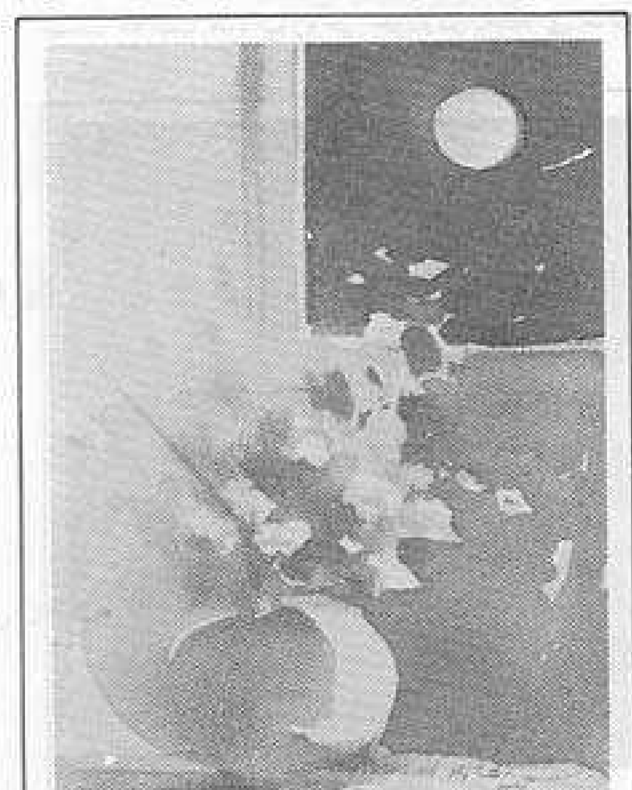
■ اعتقاد منهم همین است. یك اثر می تواند از نوشته ها تاثیر زیادی بگیرد.

□ چه عواملی حساسیت‌های یك هنرمند را برمی انگیزد؟

■ یك هنرمند به لحاظ حساسیت هنری خودش نسبت به عناصر طبیعت و انسان و تمام اتفاقاتی که می افتد، به صورت حساس تری آنها را دنبال می کند، و چه بسا بتواند دست کم، گروهی از آدمها را از نظر ذوقی، تفکر و عمل اجتماعی پیش ببرد، نقش یك هنرمند در جامعه باید سازنده باشد، صرفا به جنبه های استه تیك نباید بپردازد. باید اثرش طوری باشد که آدمهای دیگر را به تلاش وادارد، به هیاهوی مثبت برانگیزد و آنها را از جا برکند. یك هنرمند وظیفه به این بزرگی دارد. اما متاسفانه دیده‌ایم که بعضی هنرمندان رفته اند و در جایی توقف کرده‌اند. یك هنرمند باید فیلسوف باشد می‌دانیم که تاریخ را آدمهای برجسته، از جمله هنرمندان و دانشمندان و امثال اینها ساخته‌اند و می سازند. اینها توانسته اند در جهات مثبتی قدم بردارند و عده بی شماری را به طرف خودشان بکشانند و راه درست را نشان دهند. یکی حرفش را به وسیله نوشته‌اش می‌زند و یکی هم با کار و اثر هنری خاص خود. یك نقاشی می تواند یك زبان بین المللی باشد. یك تابلو نقاشی می تواند به هر کشور و به هرمکان و هرجا و چنان گویا باشد که همه را از حادثه‌ای که موجب خلق اثر شده است، با خبر کند. یك اثر خوب هنری، می تواند نقش سازنده و عمیقی داشته باشد و در نهایت باید بتواند عمیق ترین شناخت را به شخص بدهد و مفهومی عمیق را از برخورد چند خط برروی صفحه به جهانیان بشناساند.

□ رسیدیم به بحث‌های اقتصادی. شما فکر می کنید که یك هنرمند در این جامعه بتواند به وسیله کار هنری‌اش، زندگی اش را اداره کند؟

■ بله؛ قطعاً می تواند... البته با توجه به این که به تازگی برخورد بهتری با هنر می‌شود. امکان عملی شدن این مساله زیاد شده است و خوشبختانه مردم



گلدان و ماه، ۱۳۶۸، آبرنگ

خوب می فهمند و شعور خوبی برای درك هنری دارند و از کارها خوب استقبال می کنند و همینقدر که آثار هنرمندان را می خرند، خودش نشان دهنده آن است که شخص می تواند روی این مساله حساب کند. ولی خوشبختانه من روی این مساله اصلاً حساب نکرده‌ام. یکی از انگیزه‌های من از انتخاب معماری این بوده است که خواسته‌ام نقاشی‌هایی که می‌کشم پاك و خالص باشد. معماری را انتخاب کردم تا از آن طریق امرار معاش بکنم. هرچند که آن هم جدا ازهنر نیست و خیلی به کار نقاشی نزدیك است، ولی جالب است که الان در حالتی قرار گرفته‌ام که به دلیل عشق به نقاشی، اصلاً نمی توانم به معماری بپردازم و خوشحالم که فعلا نیازی هم نیست که بخواهم به دنبال کار دیگری بروم.

□ قبلا بحثی داشتیم در زمینه فروش تابلوهای نقاشی. شما فرض کنید که یك گروه تأتری با یك تعهدی نمایشنامه‌ای را روی صحنه می برد و بابت آن بلیت فروشی می کند و شاید کار درآمدی هم داشته باشد، یك هنرمند نقاش هم ممکن است تابلویی را ◄

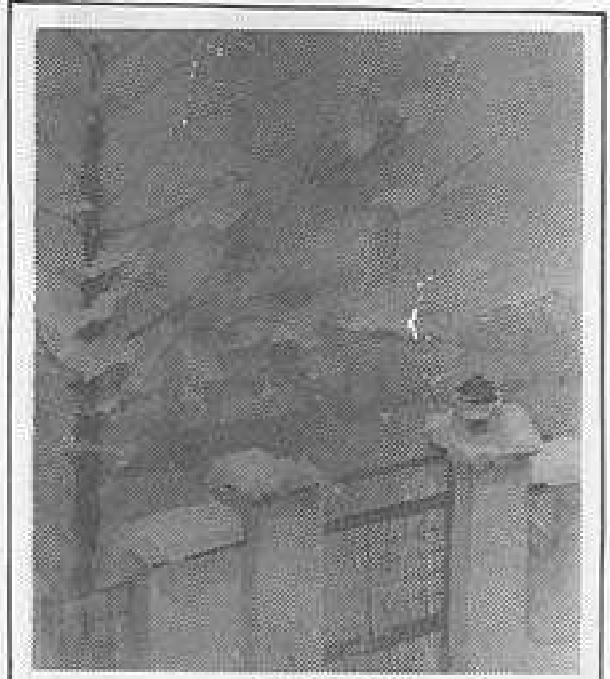


اتاق، ۱۳۶۷، آبرنگ

بکشد و آن را بفروشد. شما از انگیزه صحبت کردید که آیا انگیزه روحی عامل کشیدن تابلو است، یا انگیزه مادی، تا آن را بفروشد. وقتی یك عده ای کار هنری را ارایه می کنند و احیاناً قیمتی هم برای آن در نظر گرفته می شود. آیا این را می توان تجارت نامید یا کار، اسم دیگری دارد؟

■ نه! ببینید هماطور که نتوانستند برای نقاشی تعرفه‌ای به وجود بیاورند و بگویند که هرکس این تیپ کار کند، این قیمت را دارد یك اثر هنری، «و نه مصنوع» نمی تواند هیچ زمانی، قیمت خاصی داشته باشد.

من اگر پیشنهاد فروش یك تابلو را می پذیرم، هدفم اصلاً مسایل مادی نیست. خوشبختانه در این ارتباط اصلاً نیازی نداشته‌ام و ماجرا به این شکل بوده که انتخاب کنندگان آثار من، آنچه را که من نقاش با الهام از حالات روحی خود نقاشی کرده‌ام، مطابق و هماهنگ با روحیات خود یافته‌اند و درخواست خرید کار را ارائه داده‌اند. کار من سفارشی از سوی دیگران نیست که ثبت حالات روحی خودم در لحظه‌ای خاص است.



سر در برفی، ۱۳۶۷، آبرنگ

□ هنر را به عنوان یك وسیله ارتباطی می شناسیم، نقاشی ما آیا می تواند یك برد بین المللی داشته باشد؟ چون نقاشی یکی از مستقل ترین کارهای هنری ایران است که به تکنولوژی ارتباطی ندارد. یعنی حس هنرمند است که در یك تابلو ظهور می یابد. من خواستم بدانم که آیا نقاشی های ایرانی قابل طرح در دنیا هست یا خیر؟

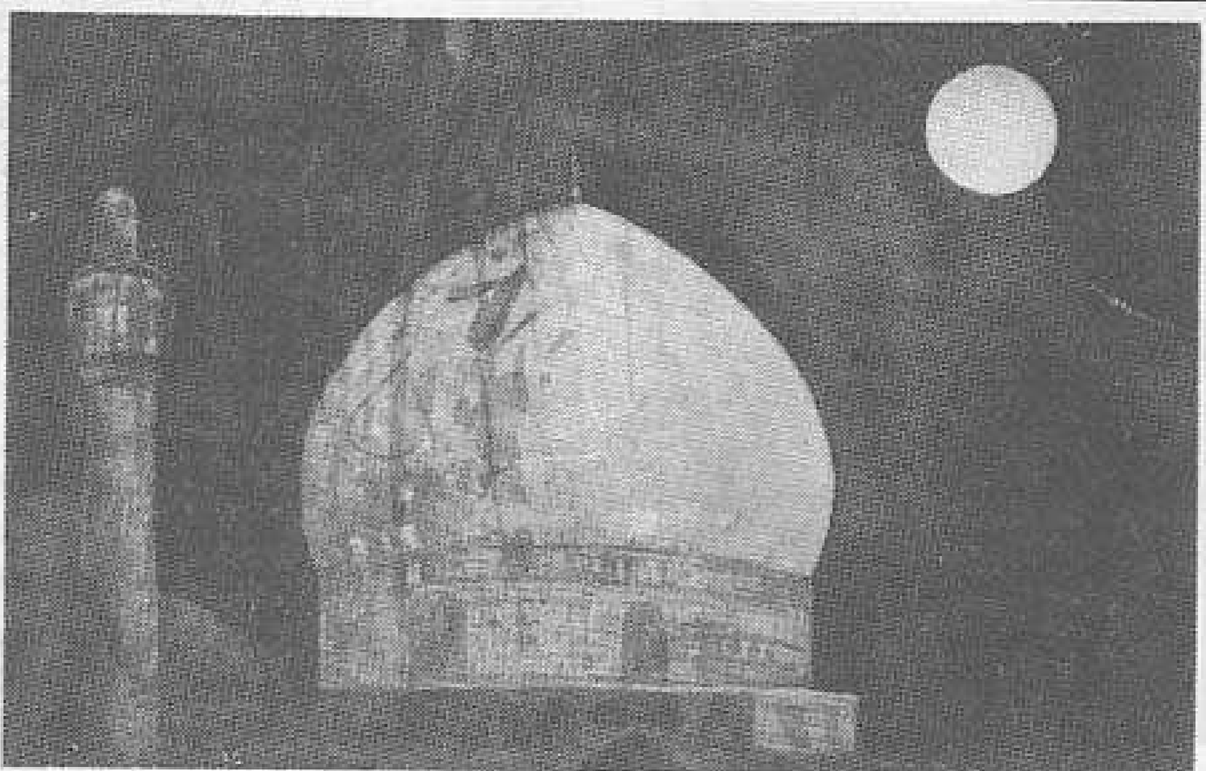
■ من شخصا عطش زیادی دارم که این کار بتواند زبان بین المللی خودش را پیدا کند. البته، در زمینه ادبیات و نقاشی، تاکنون در سطح دنیا، موفقیت‌هایی داشته‌ایم. در حال حاضر می توان گفت که ادبیات ما در سطح جهان مطرح است. ولی نقاشی متأسفانه در آن حد مطرح نبوده است. دلیلش اینست که تا امروز آدمهای با پشتکاری در این زمینه فعال نبوده اند. اما به این دوره می توان خیلی خوشبین بود. اگر این عشق که الان اغلب هنرمندان ما برای ارایه یك اثر هنری نشان می‌دهند، همگامی پیدا کند. برفرض نقاشی با ادبیات همگام شود. (وقتی می گویم ادبیات، منظور اینست که جهانی بودن ادبیات کشورمان مطرح باشد) می شود به توفیق هایی دست یافت. به هر حال، به نوبه خودم می توانم بگویم که تلاش من این است که به عنوان یك نفر ایرانی - هر چند که همیشه خواسته‌ام در این راه تنها نباشم - نشان بدهم که ایرانی توانایی آن را دارد که در سطح جهان مطرح شود و حرف خود را با اثرش به تمام دنیا بگوید. چه بسا اگر دیگر هنرمندان هم همت کنند، بتوان به موفقیت‌های بیشتری نیز رسید.

□ پس توانایی این کار را داریم؟

■ بله! ما از این نظر خیلی توانایی داریم، ولی متأسفانه شاید تا امروز عواملی مانع این مهم شده است. ولی به هرحال امکانات در این کار زیاد است و کشور ما خیلی از این بابت غنی است که بتواند هنرمندان بسیاری را در خودش بپروراند و دست کمی از اروپا ندارد. ما با این همه تنوعی که از نظر آب و هوا در کشورمان داریم، از خشك ترین منطقه تا سرسبزترین منطقه آب و هوایی، و استعدادهای سرشاری که در گوشه و کنار مملکت نهفته است. باید از این همه بهره بگیریم. باید راهی پیدا کنیم که هنرمندان کشور به فعالیت‌های جهانی تشویق شوند و آثار هنری خود را (از هر نوع) به دنیا ارائه دهند.

□ شما مجموعه تابلوهای خود را در نمایشگاهها ارایه می‌دهید و قطعاً در آن زمان تعدادی از کارها، خواستارانی پیدا می کند آیا در بین تابلوهای شما تابلویی هست که به هیچ وجه نخواهید از آن دل بکنید؟

■ بله، مجموعه کارهایم با وجودی که چگونگی گذشت لحظات زندگی‌ام را در زمانی خاص به همراه دارد، هر چند دل کندن از آنها برایم دشوار است، ولی گاه به خاطر علاقمندان، حاضر به جدائی از آنها می‌شوم. برخی کارها را که عاطفه بیشتری نسبت به آنها داشته‌ام و گویای شیوه کار در هر یك از دوره‌های نقاشی‌ام است، در مجموعه شخصی‌ام نگاه داشته‌ام که در صورت چاپ در دسترس باشد. قرار است اولین مجموعه تحت عنوان «آوای رنگ» از کارهای به نمایش درآمده در فرهنگسرای نیاوران به چاپ رسد. در ضمن اکنون نیز پیش درآمد این مجموعه، ده اثر از آثار بین سالهای ۱۳۶۶ تا ۶۸ در دست چاپ است. ■



گنبد و ماه، ۱۳۶۸، آبرنگ

سرود چهارم

حسن حسینی

در توروی است
که از این پیشتر
در من
به غارت نمرود رفته است
در تو شمع فروزانیست
که استخوان ظلمت جانم را
می گدازد
و قطره قطره
بر زخم روح مجروحم می چکد
در من رسوب درد عافیتی زرد
و در توای مردا
اصالت لبیک سرخگون حلق اسماعیل
به لبه تیغ رسالت
آه ای به تمنی
ره یافته به حریم منی!
بگذار در کنار زمزم یادت
با حلق درد زمزمه بردارم
در توروی هست
که از این پیشتر
در من
به غارت نمرود رفته است.

نقطه

طاهره صفارزاده

از نقطه آمده بی
از طول و عرض نور
بی طول و عرض
در نقطه
خط و حجم و سطح
همه گنجیده ست
در ذات نقطه
آفتاب صمد هست
اوج و فرود
پیمانی از حلول ازل در ابد
بی اغنا و کجی
بی تصویر
□

من
نقطه ای به زیر آسمان تو هستم
تا نقطه های دورتری
نقطه وار خواهم رفت.



وامدار ماه و آینه

پرویز حسینی (هجوم)

توان،
از جان می‌رباید
نگاهی که رنگ
از آذرخش می گیرد.
بوی شعله دارد
دلی
که وامدار ماه و آینه است.
در مدار باران هم،
ذوب نمی شود
جنونی
که خط از چشم و گیسو ستانده است
□

بی حضور عشق
تا چند
گریه را
می‌توان بهانه کرد؟!

شکوفائی آفتاب

آرش باران پور ـ اهواز

در متن شکوفائی آفتاب
ـ باران ـ
یکدستی گندمان را
شکل می دهد و
شوق رهائی
منظر نگاه کودکانم را.
نشانم
ایثار قومی ست
که زنده می‌داردم
بر حول روزها
قالب تهی نمی کند
این غزل.
ـ می دانم ـ!

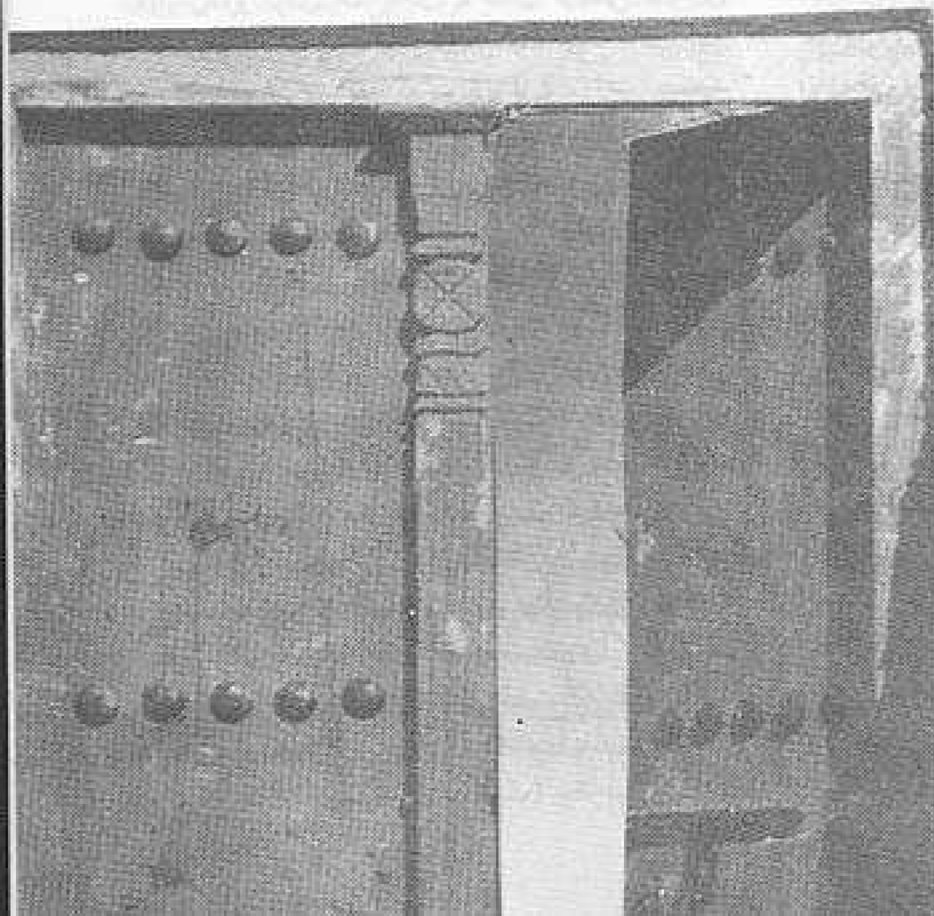
سرود پنجم

دی شیخ با چراغ...
و من امروز
در جستجوی چراغی برآمده ام
تا در پرتو سخاوت روشنگرش
تماشایی تازه را
از سر گیرم
دی شیخ با چراغ...
و من امروز با داغی در دل
سراغ از چراغ می گیرم
باغی از انسان
پیش چشمانم
شاخ و برگ گسترده است..

پدیده مخمل

قیصر امین پور

پوشیده ام گیوه تاول را   تا طی کنیم وادی اول را
از ارتفاع خستگی آغاز   دیدیم جاده های مطول را
ما از کتاب آبی اقیانوس   فهمیده ایم صفحه اول را
تصریح کرده ایم به برگی سبز   ابهام بیکرانه جنگل را
در فصل گل زجنس چمن خواندیم   تعریف این پدیدهٔ مخمل را
این واژه سه حرفی خونین چیست   پر کرده خانه خانه جنگل را
عشق است، عشق، مسأله مجهول   گفتیم نام مشکل بی حل را





آثار اکبر رادی به ترتیب:

روزنه آبی	نمایشنامه	۱۳۴۱
افول	نمایشنامه	۱۳۴۳
از پشت شیشه‌ها	نمایشنامه	۱۳۴۶
ارثیه ایرانی	نمایشنامه	۱۳۴۷
صیادان	نمایشنامه	۱۳۴۸
مرگ در پائیز	نمایشنامه	۱۳۴۹
جاده	مجموعه داستان	۱۳۴۹
دستی از دور	مقالات	۱۳۵۲
لبخند باشکوه آقای گیل	نمایشنامه	۱۳۵۲
در مه بخوان	نمایشنامه	۱۳۵۴
نامه های همشهری	مقالات	۱۳۵۶
هاملت با سالاد فصل	نمایشنامه	۱۳۵۷
منجی در صبح نمناک	نمایشنامه	۱۳۶۵
پلکان	نمایشنامه	
آهسته با گل سرخ	نمایشنامه	
تانگوی تخم مرغ داغ	نمایشنامه	
آهنگ برای ستاره‌ها	نمایشنامه	
بشنو از نی	یك گفتگوی بلند	

تئاتر هویت، تئاتر آدم‌های زندهٔ روزگار

□اشاره:

گفتگوی زیر، بخشی از مصاحبهٔ بلندی است که با آقای «اکبر رادی» نویسنده و نمایشنامه نویس توانای معاصر انجام گرفته است. متن کامل این گفتگو در کتابی تحت عنوان «بشنو از نی» در آیندهٔ نزدیک به چاپ خواهد رسید.

□آقای رادی، شما نوشتن را با داستان نویسی آغاز کردید و سر انجام به نمایشنامه نویسی روی آوردید. با توجه به این که می شود گفت مخاطب نمایشنامه در کشور ما کمتر از قصه و داستان است، چه شد که داستان نویسی را رها کردید؟

■من تعداد انگشت شماری داستان نوشته‌ام. یعنی.... بله، سال ۳۸ بود. چیزی نوشته بودم به نام «باران» و برای مسابقه‌ی داستان نویسی مجله‌ی «اطلاعات جوانان» آن زمان پست کرده بودم. این داستان در آن مسابقه که دو تن از داورانش «سعید نفیسی» و «رضا سید حسینی» بودند. بین هزار و اندی داستان دیگر جایزه‌ی اول را برد و تخم لقی شکست و مایه ارتکاب چند سیاه مشق دیگر هم در این زمینه شد، که بعدها منتخبی از این سیاه مشق‌ها را در مجموعه لاغری منتشر کردم و پرونده‌اش را هم بستم. و این مربوط است به تقریباً ثلث قرن پیش. بنابر این داستان نویسی در کار من دوامی نداشته است تا «سر انجام»ی پیدا کند. از این که بگذریم، با آن قیاس مع الفارق هم موافق نیستم که برد نمایشنامه ـ در ارتباط با گروه مخاطبان ـ ضعیف‌تر از مثلاً داستان و رمان است. اگر نمایشنامه‌ای داشته باشیم قوی، موثر، و با روح که به یکی از نیازهای دوران ما جواب بدهد، و اگر امکانات اجرایی در خدمت باشند، ممکن است این نمایشنامه تا سه ماه و بیشتر روی صحنه بماند و با پانصد تماشاگر و صد اجرا (این دست کم است) مخاطبانی داشته باشد در حجمی بسیار وسیع‌تر از تیراژ پنج ساله یك رمان.

□می خواهید بگوئید مخاطبان اصلی نمایشنامه توی سالن تآتر نشسته‌اند؟

■درست است. در حقیقت نمایشنامه آن جاست که خوانده می شود. چاپ و انتشار یك اثر نمایشی در جوامعی که سنت پایایی در تآتر دارند، یك امر ثانوی است. دلیل هم روشن است: نمایشنامه در هیات متن به هر صورت یك جنین بی نفس و نارس است. این جنین تنها در صحنه است که پیش روی ما به طور کامل تولید می شود. و آن زمان که ما شاهد همچو تولیدی در صحنه باشیم، انسانی از رو به رو ظاهر می شود که در هیچ قالبی (از رمان تا سینما) قادر نیست به این خلوص و به این برهنگی با انبوه مخاطبان تماس روانی برقرار کند. ما این ولادت باشکوه را در دههٔ ۴۰ ـ که مقارن با ظهور تاریخی نمایشنامه نویسی در ایران بود ـ علانیه روی صحنه دیدیم.

□سئوال اول خود را به این شکل تکمیل می کنیم: چه شد که قلم را انحصاراً در خدمت تآتر گذاشته‌اید؟

■دقیق نمی‌دانم. آیا این مشکلات راه آن معبد جادویی بود؟ آیا همان آغاز احساس می‌کردم در چهار چوبهٔ داستان درست نمی گنجم؟ و آیا برای ترسیم سیمای انسان معاصر میدان بازتری می‌خواستم؟ شاید علت اقبال من به تآتر، وجود همهٔ این سئوال‌ها بوده است. به دور دست نگاه می کردم و میدان خالی بود. از میان اهل ادب کسانی چون «عشقی» و «هدایت» و «چوبك»، هر کدام در موقع خود نمایشنامه‌هایی قلم انداز نوشته بودند. («توپ لاستیکی» چوبك البته معماری ظریفی دارد و نمایشنامهٔ محکمی است) و چهره‌های حرفه‌ای تری هم بودند که جذابیت موسمی هم داشتند: «کمال الوزاره» و «حسن مقدم» و در دههٔ اول قرن «شهرزاد» رمانتیك و در دهه‌ی دوم «نوشین» و «سیتمش» در دهه سوم، وریزه ترهاشان نوبت به نوبت جرقه‌هایی زدند و ناپدید شدند. می‌دیدم هنوز از اهل قلم صاحبدلی نیامده است که از سر جان دل به صحنه بیازد و با تمامی مشکلات پای این معبد جادویی بنشیند و مو سفید کند.

□شما صحبت از مشکلات می کنید. ما می‌دانیم در قرن حاضر رقیبان متنفذی مثل سینما و تلویزیون وارد فرهنگ نمایشی شده‌اند و مشکلاتی هم برای تآتر ایجاد کرده‌اند. آیا غیر از این‌ها، مشکلات دیگری هم هست؟

■نه، سینما و تلویزیون مشکل من نیست. دسته ای از کارشناسان غربی می گفتند و شاید هنوز هم بگویند که: توسعه رسانه‌های جمعی و صنایع بصری، هنرهای کلامی (شعر، داستان، نمایشنامه) را به اختناق می کشاند و با سرایت در ذوق عامه این هنرها را به زودی زمینگیر و منزوی می کند. این برداشتی است در سطح، که با تاخیر بیست ساله به ایران هم رسیده است. درست هنگامی که در همان غرب، سینما خودش از مزاحمت‌های تلویزیون رنج می برد، و تلویزیون هم خوراك مقوی و بایسته‌ای برای تغذیه‌ی بینندگان خود ندارد. در حالی که همهٔ این رسانه‌ها امروز به قصد نجات خود از بن‌بست فقر معنوی به دامن آثاری از جنس رمان‌ها و نمایشنامه‌های بزرگ آویخته‌اند. در ایران ما هم معادله با اعدادی کوچکتر همین است. رادیو، تلویزیون، سینما، این‌ها ممکن است به عنوان پدیده‌های قدرتمند قرن با خودشان رقابتی داشته باشند و احیاناً جای همدیگر را هم تنگ کرده باشند، اما اگر دقت کنید، در همه حال خدمتگزاران با نفوذی برای تآتر بوده‌اند، و اتفاقاً از

میان سیل مخاطبان خود مشتاقان با فرهنگ و دست اولی هم برای این تآتر تربیت کرده‌اند.

□ با این حال به نظر می‌رسد رابطهٔ تآتر با سینما و تلویزیون کمی سرد است شما آیندهٔ این رابطه را می‌توانید پیش بینی کنید؟

■ چه رابطه‌ای؟ و چرا سرد؟ آنچه در دورنما دیده می‌شود، تلویزیون تدریجاً به یك کتاب مصور «آئین زندگی» تبدیل خواهدشد که به عدد فصل‌های آن کتاب کانال خواهد داشت. این کانال‌ها دودکش‌های یك کارخانهٔ معظم کمبوت سازی هستند که شبکه‌های به هم تنیدهٔ آن تمام شهرها، تمام خانه‌ها و همهٔ آدمیان روی زمین را استریل خواهد کرد. و این در حالی است که سینما در مقام یك صنعت بی‌همتای «یوبولر» دوران طلایی خود را پشت سر خواهد گذاشت. (چنانکه از تیمه‌های دهه ۶۰ مسیحی به این سمت، گرافیك تجاری آن نشیب برداشته است) و چون نطفه‌اش به روی ماشین جنبیده، معتقدم طی قرن آینده زیرمغناطیس نیرومند همان ماشین، یعنی فرستنده‌های تلویزیون و مشتقات آن تن به یك رشته تحولات انفعالی خواهد داد و بیش از آنچه امروز هست، از منظومهٔ انسانی تآتر دور خواهد شد.

□ پس شما مشکل عمده‌ای در تآتر نمی‌بینید؟

■ مشکل تازه‌ای نیست. تآتر ما برای نویسندگان همیشه همان قلعهٔ سنگباران بوده است. ندرتا اتفاق افتاده که استعدادی بیدار شود، و این استعداد در درون خود جگری هم داشته باشد و آنوقت با آن جگر هوای رفتن به این قلعه را هم بکند، و اگر کرد، ساق و سالم از آن بیرون بیاید. سال‌ها رسم بر این مدار بوده است که عاشقان، دو، سه، چند گامی در این مسیر بر می‌داشته‌اند.و گاهی از زور پیسی، خودشان می‌نوشته‌اند، و خودشان به صحنه می‌گذاشتند. و عاقبت چون فضا را تیره و تار و هوا را پس می‌دیده‌اند، عطای صحنه را به لقایش می‌بخشیده‌اند. و خسته و بریده راه را به سوی ساحل‌های آرامبخش دیگری کج می‌کرده‌اند. این حکایت جماعتی از خوشقواره‌ترین درام نویسان ماست که بیشتر از یك دهه نتوانستند روی صحنه تاب بیاورند. آن‌ها یا مظلومانه پس کشیدند و گوشه گرفتند و خاموش شدند، یا ـ به هر توجیه ـ به سوی وسوسه‌های دیگر گریختند. می‌دانید، این غم انگیز است!

□ آیا یکی از مشکلات اساسی تآتر ما خود جامعه نیست که همچون یك دافعه در برابر نمایشنامه نویس قدعلم می‌کند؟ نمایشنامه نویسی که نخواهد یا نتواند با زبان و روح جامعه پیوند استوار و پایداری برقرار کند؟

■ بله، تآتر هم مثل سایر مصنوعات فرهنگی فراورده‌ای است مصرفی، که از طرف سازندگانش به جامعه تقدیم می‌شود، با ان تفاوت که تآتر، هم در تولید و هم در مصرف بافت اجتماعی‌تری دارد. به این مناسبت در هر دوره گاه از درون عوامل اجرایی گاه از سوی واسطه‌های فرهنگی (مسئولان امر) و گاهی از طرف جامعه، با مقاومت‌های جدی روبه رو می‌شود. این ناموزونی متقابل میان عرضه و تقاضا و واسطه در مقاطعی از زمان چنان حاد و بدخیم می‌شود که می‌تواند نمو تاتر را برای مدتی متوقف کند. (آخرین نمونه این تشنج را در اوایل سال‌های ۶۰ شاهد بوده‌ایم) و این نکته انقدر بدیهی است که هرکجا تآتر از کار بایستد یا قسمتی از مکانیسم آن فلج شود، باید بدانیم که تشکیلات آن حداقل دچار یکی از این عارضه‌های سه گانه شده است. شما اشاره به جامعه می‌کنید که در نقش یکی از بردارهای رشد این تآتر، کنش‌های تعیین کننده‌ای دارد. بگوییم مخاطب، و بعد هم مثالی بزنیم: اگر شما به مخاطبان داستان ـ ازتوول تارمان ـ توجه کنید، اغلب خواننده‌های حرفه‌ای و همگنی را می‌بینید که در همین شمار پراکنده تلقی تقریباً صریح و مشابهی از ادب و هنر دارند. و این هرگونه سوء تفاهمی را میان نویسنده و مخاطب به درجات نازلی می‌رساند و در همین نسبت، به اثر ادبی اعتبار وقوت بیشتری می‌دهد. به عبارت دیگر داستان نویس چنانچه قدری ذکاوت داشته باشد، این را می‌داند که در پنج هزار تیراژ برای که هاقلم می‌زند، و کسی که اثر او را از روی پیشخوان کتابفروشی برمی دارد، در چه کلاسی است (این حکم البته شامل نمایشنامهٔ مکتوب هم می‌شود) حال آنکه نمایشنامه نویس، اگر به اقبال نمایش خود امیدی هم بسته باشد، باید برای یك میانگین از طیف‌های گستردهٔ مردمی بنویسد که غالباً متجانس و یکدست نیستند و ناکامی هنگامی برملا می‌شود که نمایشنامه‌ای بخواهد روی آنتن برود و از طریق تلویزیون وارد خانه‌های مردم بشود. در این حال ناگهان به توده‌های بی شکل و نامعینی تصادم می‌کند. که در گروه‌های سنی، جنسی، طبقاتی و فرهنگی گوناگونی روبه‌روی او نشسته‌اند و هریك بسته به ذائقه، سهم خود را طلب می‌کنند. و ایجاد انس همزمان میان این طیف‌های گسترده و نامعین با یك واقعهٔ محدود و معّین نمایشی، اگر محال نباشد، فی الواقع کار حضرت فیل است. مگر معجزه‌ای با صفت «عوام فهم و خواص پسند» در صحنه تجلی کند، که این هم نادر است.

□ این فقط گرفتاری صحنه نیست. تیراژها به ما خبر می‌دهند که نمایشنامه دررابطه با خواننده هم مساله دارد.

■ اولاً یادمان باشد که این یك بحران فرهنگی است، و ما نباید آن را قاعده فرض کنیم. ثانیاً بله، همینطور است. نمایشنامه در مقابل خواننده هم یك امای کوچك، یك زخم دردناك در پاشنهٔ خود دارد: خواننده‌ای که ذهن خود را تنها با مطالعهٔ داستان ورزش داده است، معمولاً تك پایه می‌شود، و طبعاً نمی‌تواند به سهولت یك رمان، با نمایشنامه کنار بیاید. (حال آنکه نمایشنامهٔ بلند، در زمان و مکان، اسکلت فشرده‌ای از همان رمان است) و این ناخوشی مربوط به نویسنده یا ولایت خاصی هم نیست، در مقیاس خارجی مبتلا به آقای «مارسل پانیول» مردم‌دار هم هست که تئاترش راحت الحلقوم، و گیشه‌اش چرب، خیلی چرب‌تر از مثلاً کاموی متفلسف و بدهضم است. و چرا اینطور است؟ نمایشنامه به ازای صورت پذیری و تجسد فقط با یکی از عناصر داستان نوشته می‌شود، و آن هم دیالوگ است. در حالیکه ادوات بیانی دیگری مانند وصف و تحلیل و رابطه و درون‌نمایی مرسوم داستان را در پس پشت دیالوگ نهفته می‌دارد. بنابراین نمایشنامه، خواهان مخاطبی است حرفه‌ای، که به یك نگاه اشاره‌ها را بگیرد، نهفته‌ها را دربیاورد، و در فضا وحس فضا شناور بشود. و این خواننده‌ای است که گاهی چراغ می‌خواهد و گشتن به دور شهر... باری، برگردیم به سؤال اصلی، که مطلب حساسی است: جامعه و دافعه آن. حقیقت این است که تئاتر ما به یمن ورود متن‌های ایرانی به صحنه، سی ساله و رشید شده است. (یا باید شده باشد) اما از این جا که نگاه کنید، چه می‌بینید؟ تئاتر بی‌رمقی است که آن جا ورچلکیده، ونه تنها زیر ضربه‌های سی ساله رشد موزونی نکرده، که ازسوی جامعه در معرض یك جاذبه یا دافعه معقول هم قرار نگرفته است. (این یکی دو ساله نسیمی به صحنه و زیده است) به زبان سلیس درعصری که نمایشنامه یکی از بارورترین شاخه‌های ادبیات جهان، و تئاتر ناموس معنویت ملت‌های مهذب است، من نمی‌دانم چه اتفاقی افتاده؟ کجای پیوند نویسنده با زبان و روح جامعه دستکاری شده است که نمایشنامه‌های ما در یك ملت پنجاه و پنج میلیونی باید تیراژی در حدود سه هزار داشته باشد؟ که تازه اگر در هفت‌خوان چاپ و چه و چه و کاغذ، پوسیده و خراب نشود.

□ از آغاز دههٔ ۴۰ شمسی با دگرگونی‌های اجتماعی، جامعه تدریجاً ساختار تازه‌ای به خود گرفت و موج‌های جدیدی از روشنفکران در قلمرو هنر و ادبیات پدید آمدند. این روشنفکران درتب و تاب ویژهٔ آن سال‌ها به راه‌های تازه و افق‌های دور چشم دوخته بودند. بدیهی است که این تنش‌های نوگرایانه در تئاتر ما هم بازتاب خود را نشان می‌دهد. سؤال این است: در تحولات فرهنگی آن سال‌ها تأثیر و جای پای شما در تئاتر این مرز و بوم کجاست؟

■ تأثیر را نمی‌دانم چیست. جای پا هم قدری گوش مرا می‌زند. لطفا جای بفرمایید!

□ من به عنوان یك سند ازشمارهٔ مخاطبان شما صحبت می‌کنم. می‌دانیم که یکی از شاخص‌های عینی تأثیر نویسنده در جامعه تیراژ آثار اوست.

■ بله، تیراژ یك واقعیت است، اما در اندازه گیری جای پای نویسنده همیشه پارامتر قابل اعتمادی نیست. مخصوصاً در نقاهت‌های طولانی، که جامعه گرفتار بحران ارزش است و در مقابله با اقسام پارادوکس‌ها ترشحات بزاقی مطلوبی نمی‌دهد. شما لابد می‌دانید که «صادق هدایت» عمدهٔ آثار خود را در دویست نسخه منتشر کرد، و می‌دانید که تا زمان مرگ، هیچیك ازآثار او به چاپ دوم نرسید، و تازنده بود ـ و یا دقیق‌تر، تا کنگرهٔ اول نویسندگان ـ نام او از مجامع دوستانه بیرون نرفت. و این قبل از آنکه یك سند از درجهٔ تأثیر هدایت بر معاصران اوباشد، برگهٔ ملوثی ازفرهنگ فشار پهلوی اول است. خوب، هدایت با «کالیبر» دیگری به ادبیات آمده بود، ودر دههٔ دوم البته به قالب‌های زمانه نمی‌خورد. پس جای عجب نیست که مطبوعات سنگین یا رنگین روزهم کرکره خود را به روی او پائین کشیده بودند و ابدا رو نشان نمی‌دادند. درصورتیکه همین مطبوعات، یکپارچه برای «مستعان» و «مسعود» و «حجازی» کف می‌زدند که هر یك در تیپ خود نویسندگان گل بودند و گاهی تیراژی روی سه هزار آن سال‌ها هم داشتند. اما اگرچه حق دیر می‌آید، ولی می‌آید. چنانچه در سال‌های ۳۰ و ۴۰، هنگامی که نویسندگان گل مایکی بعد ازدیگری از اریکه به زیر می‌آیند و آهسته آهسته در محاق فراموشی می‌افتند،

تیراژ مجموعه‌ی آثار هدایت ازصدها هزار می گذرد، و تومار بلند بالایی از ادبیات بوف کوری نوشته می شود، که برخی از آن‌ها اسطقسی هم دارند و تا به امروز هم پاییده‌اند. و اگر نزدیک‌تر بیاییم، در همان طرف‌های ۵۰، که تیراژ متوسط نمایشنامه و داستان پنج هزار بود و نام‌های ارزنده ای مثل «گلستان» و «صادقی» همچنان محفلی بودند، مجموعهٔ داستان‌هایی هم داشتیم که در سی هزار نسخه منتشر و نایاب می شدند. این‌ها اسناد تأثیر نویسنده بر جامعه نبودند، بلکه آثار یك بار مصرفی بودند که به رغم تیراژ کلان‌شان نتوانستند شهرت نویسندگان خودرا به این سوی انقلاب بکشانند. (بحث ازمحرمات نیست، شناخت ارزش است) و آموزگار بزرگ من، جلال آل‌احمد، که نویسنده‌ای صاحب منبر بود و بالغ، پیشرفته، و با فرکانس‌های ظریف مغز و روان، در تمامی دههٔ ۴۰ تأثیر کارسازی بر جامعه‌ی ادبی ما گذشت، که بخش مهم آن به ادبیات مربوط نمی شد، وآنچه ربط داشت، یك عاطفه تندسیّدی بود و یك نثر تیز، با ریشه و موی، که این دوبا هم در یك زمینهٔ مستعد اجتماعی بر نسل بی ماجرای آن دهه اصابت می کرد و می گرفت. طوری که به حق باید گفت دههٔ ادبی ۴۰ زیر نگین آل احمد است. با این همه بسیار محتمل است که داستان‌های او تا پایان همین قرن شمسی از ادبیات طراز اول ما تسویه شود. بر همین قیاس ما نمایشنامه‌هایی رویِ صحنه دیده‌ایم که شش ماه بی‌وقفه رفتند و احتمالا شما هم تماشاگرش بوده اید، و امروز شاید اسم‌شان را هم به یاد نمی‌آورید. پس مرا به این فاکتورهای نامطمئن حواله ندهید، و ضمنا تعبیر مخصوصی هم نکنید. من این شرح کشاف را در شرایطی رفته‌ام که نمایشنامه‌های «افول» درسال ۵۰ و «آهسته با گل سرخ» در همین ۶۷، از پرفروش‌ترین تئاترهای سال بوده‌اند. بله، این آرزوی معصومانه‌ای است که ما مخاطبان هرچه بیشتری داشته باشیم. اما خلق الساعه آمدن وگردو خاك کردن و رفتن چیزی است، و ذره‌ذره جان دادن و قطره قطره درخاك فرورفتن و ریشه کردن چیز دیگری.

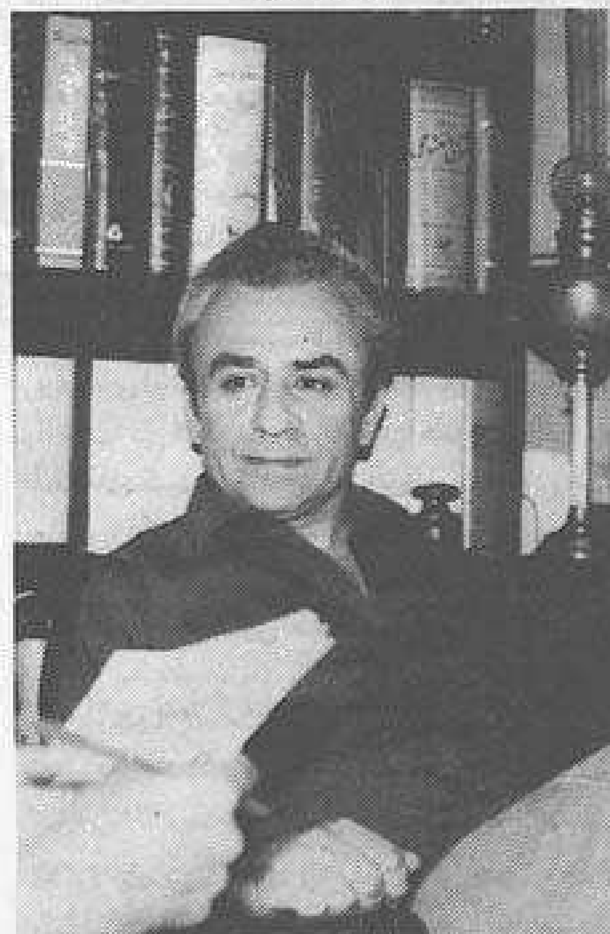
□ شما مدتی است نمی نویسید، یا به نظر می آید نوشتن را کم کرده‌اید. چرا؟ آیا قصد دارید از تئاتر کناره گیری کنید؟

■ این سؤال بی‌رحمانه‌ای است که از یك نویسنده می کنند. مخصوصا اگر طرف نویسنده‌ای سرحال و قبراق، و در اوج طغیان و مدّ خود باشد، و در سؤال هم اندکی ریزه کاری وشیطنت احساس شود. غرض البته مورد ما نیست. می‌دانید؟ من دراین سه دهه به طور معدل هر دو سال یك نمایشنامه نوشته ام. از نمایشنامهٔ دو ساعته («از پشت شیشه‌ها») تا نمایشنامه‌ای که زمان اجرایش به چیزی درحدود شش ساعت می کشد. («منجی در صبح نمناك»، که در بازبینی اخیر به یك نمایشنامهٔ هفت پرده‌ای و حدودا شش ساعته تبدیل شده است) این رسمی است که تاکنون ادامه داده ام، و هیچ حادثه یا لطمه‌ای نتوانسته است نکث یا خدشه‌ای در آن وارد کند. با همین روش در این دهه پنج نمایشنامه نوشته‌ام که «پلکان» و «آهسته با گل سرخ» درتهران اجرا شد، و «منجی در صبح نمناك» بعد ازپنج سال حروفچینی درسال ۶۵ به چاپ رسید. حال

*بسیار آدمهای استخوانداری را در حوزه رمان دیده‌ایم که پنجه‌ای هم با نمایشنامه نرم کرده‌اند و غالباً ناموفق از صحنه بازگشته‌اند. از «سروانتس» و «فیلدینگ» بگیرید و بیایید تا «گورکی»، «لارنس»،«جویس».....

■

*هرگز نتوانسته‌ام بیضایی را درك کنم ولی به علت قدرتی که در تخیل اشکال دارد، او را نویسنده بزرگی می‌دانم.



*«برنارد شاو» صورتك خندانی از «ایبسن» دهه هشتاد قرن نوزدهم است، با یك شم سیاسی لوکس، مبلغی برای فکاهت و لودگی، و چند تاول سطحی! او بیشتر شلتاق می‌کرد و کمتر حس می‌داد، نمی‌توانست فکر خود را به حس مبدل کند....

■

*در تآتر به یك زبان نرم و چالاك نیاز داریم که مستقیما بر سامعه اثر کند.

آنکه «پلکان» در سال ۶۳، و «آهسته با گل سرخ» و «تانگوی تخم‌مرغ داغ» در سال ۶۶ حروفچینی شده‌اند و فعلاً در حجاب چاپخانه مانده‌اند. تا کی معمای کاغذ حل شود. با این حساب، من آخرین نمایشنامه‌ام «آهنگ برای ستارهٔ هالی» را به سنگینی خودم توی کشو گذاشته‌ام، که به هر تقدیر محفوظ‌تر از چاپخانه است و از شبیخون موش و موریانه‌هم در امان است... بله، این است و غبنی هم نیست. چرا که من این نمایشنامه‌ها را با تاریخ مصرف ننوشته‌ام که حالا نگران باطل شدن یا فوت وقت‌شان باشم. من در پرداخت هر یك از این‌ها پوست خودم را کنده‌ام، با قساوت، با شدت و سختگیری، با انضباط و عناد، هر کدام را پنج، هشت، دوازده بار بازنویسی کرده‌ام، تا تندیسی از زیردست من بیرون بیاید که شایستهٔ زمان ما و ایران ما باشد. این را بالاخص با تکیه بر «تانگوی تخم مرغ داغ»، «آهنگ برای ستارهٔ هالی» و نسخه‌ی جدید «هاملت با سالاد فصل» می‌گویم که تجربی‌ترین کار من است. در حالی که می توانستم به جای این پنج تا با کمی مسامحه و یك مجذوبیت فصلی پانزده نمایشنامهٔ چریده، با تضمین کامل گیشه بنویسم و جیب‌هایم را هم با نقل و نبات پر کنم. پس این حق بسیار طبیعی من است که محصول ده سال ذوب شدن تن و جان خودرا در جامعه‌ای ببینم که می‌خواهد به اصل مسئولیت و اختیار فرد احترام بگذارد و مجری عدالت انسانی باشد. شما هم می بخشید. اگر کمی در باغ بوده باشید، یا خدای ناکرده سوٴنیتی نداشته باشید، نباید نوك این سؤال زهرآگین را به طرف من بگیرید. این ظلم مضاعف است.

□ احساس می کنیم لحن شما کمی تلخ و تیره شده است. آیا گمان نمی کنید که یکی از خصلت‌های متعالی هنرمندان بردباری و تحمل شداید است؟

■ نخیرا من هرگز در برابر شکست یا مانعی ذلیل نشده ام، همچنان که کامیابی‌های دو روزه مرا مغرور و خرفت نکرده است. قابلیت‌های جامعه خودمان را هم دقیقاً درك می کنم. و در عین حال نمی توانم از کنار احساس‌های ناخرسند خودم بی‌دغدغه بگذرم. وقتی می بینیم مثلاً آقای «ایبسن» نمایشنامه «هنگامی که ما مردگان برخیزیم» را امشب به پایان می رساند و فردا به چاپخانه می فرستد و یك ماه بعد نمایشنامه در «اسلو» و «کپنهاك» و «برلین» منتشر می شود، یا «گارسیا مارکز» نمایشنامه‌ای را به تفنن شروع می کند، و هنوز کار به نیمه نرسیده، زمان و مکان اجرایش در کلمبیا و مکزیك تعیین شده است، وقتی این‌ها و صد نمونهٔ ریز و درشت دیگر را می‌بینم، راستش غمی دلم را می گیرد. می گویم: این خنس‌ها به تاوان کدام گناه دور دست و پای ما پیچیده شده است؟ این قرنطینه چیست؟ چرا کاغذ نداریم و اگر داریم، چه می شود؟ پنج سال است که خوش خوشك از معمای کاغذ گذشته است. هیچ دلیلی در دست نیست که پنج سال دیگر هم بر این روال نگذرد. و ده سال، یك قرن کوچك است. و من دراین ده سال فقط یك نمایشنامه چاپ کرده‌ام. باقی دیگر روی دست مانده‌اند وچاپ شده‌ها هم به دلیل رکود صنعت نشر به تجدید چاپ‌های تازه نرسیده‌اند. یك دانشجوی رشته تئاتر را دیدم که لاشهٔ «صیادان»

چهارده تومانی را به صد و هشتاد تومان خریده بود. این فخر نیست، مایه سرشکستگی است. این یک قطع رابطه مطلق است. حال آنکه ما برای ایجاد همین رابطه مدرسه‌های دراماتیک درست کرده‌ایم. جشنواره‌های چهار فصل برپا می‌کنیم. تآترهای سال را به رفراندم می‌گذاریم. به متن‌های برگزیده جایزه می‌دهیم. دانشنامه‌های افتخاری تقسیم می‌کنیم. وچه. و این‌ها همه قدم‌های خیر است و موجب التیام دردهای مزمن است و خوب است. اما چنانچه یك پای کار، یك رکن اصلی و بنیادی این بنا ـ نویسنده ـ حذف شود، آیا اینگونه تدبیرهای اصلاحی از پایه لرزان، و از روبه‌رو تناقض نمی‌شود؟ و آیا این همه اسب را گم کردن و دنبال نعل دویدن نیست؟ چطور می‌توانیم اجزای یك دستگاه مرکب را بدون در نظر گرفتن تاثیرات متقابل آن اجزا تعریف یا بررسی کنیم؟ کاکل این تآتر کجاست؟ نویسنده کو؟ اگر من جزئی از تآتر مسئول کشورم، اگر در این سی سال یك بعد انسانی به صحنه افزوده و اگر در صحن تآتر ملی ایران ته نازکی کرده‌ام، بعد از تمامی اصلاحات امکان ندارد شما جوانه باروری پیدا کنید، با شیره گیاهی این خاك، با حس ملی، که بریده از ته تآتر من شکوفه کند. نسل جوان خارج از حریم اخلاقی این تآتر شیری در پستان نخواهد داشت با طعم گس، وحشی و نیروبخش ایران، که در دهان دنیای تشنه بگذارد. شما می‌گویید که آیا قصد دارم از تآتر کناره گیری کنم؟ من می‌گویم در این ده سال روزی پنج ساعت روی این نمایشنامه‌ها کار کرده‌ام. و آقای محتومی که خود را مجتهد این تآتر معرفی می‌کند، ناگهان ملودی آشنایی را از دور به سمع بندگان خدا می‌رساند: «ما در گذشته نویسنده نداشته‌ایم و امروز هم نداریم.» فاتحه! این شخص محترم ـ که در دو جمله تکلیف همه را روشن کرده است ـ نمی‌داند که یك برهان قاطع این فقدان، همین توسل به شیوه‌های ظریف است. همین مانورهای نامهربان و خصمانه است. همین سیم‌های خاردار است. وگرنه مقصود این نیست که ما در تآتر شق القمر کرده‌ایم، یا اگر بندهای دست و پاگیر را بردارند، تآتر ما صحنه‌های غرب را به توبره خواهد کشید. نه، درام اصلا شوخی نیست. و آن‌ها که با درام جدی بوده‌اند، می‌دانند که با همین جثه اندك، کاری مشقت بار و مردافکن است. و ما چه بسیار آدم‌های استخوانداری را در حوزه رمان دیده‌ایم که پنجه‌ای هم با نمایشنامه نرم کرده‌اند و غالبا ناموفق از صحنه باز گشته‌اند. از «سروانتس» و «فیلدینگ» بگیرید و بیایید تا برسید به «گورکی»، «لارنس»، «جویس»، چه می‌دانم! پس حتی اگر بخت سعیدیار، و آب و هوای این حوالی سازگار باشد، تازه باید با قوی‌ترین گروه‌ها پوزار پاره کنیم. مقصود من این است که تا زمانی که تآتر ایران نتواند درام نویسان ما را همچون قلب صحنه، موتور محرك و رکن اصلی بنای خود به شکل سالمی جذب کند، اصلاحات، دور باطل است و تآتر حرفه‌ای بی معنی است. ما هم که می‌بینید، کنار نرفته‌ایم این گوشه هستیم و داریم بیل‌مان را می‌زنیم... بگذریم.

□ گفتید «منجی در صبح نمناك» را به یك نمایشنامه شش ساعته تبدیل کرده‌اید. اگر شما این نمایشنامه را برای صحنه نوشته‌اید، با در نظر گرفتن جمیع مقدورات صحنه، آیا می‌توانید به اجرای یك نمایشنامه شش ساعته امیدوار باشید؟

■ عرض می‌شود، «منجی...» در متن چاپی به علت عدم تناسب اندازه‌ها مقداری قناسی و کلی هم زیادی داشت. و علت این هم شاید شتاب و دستپاچگی قلم در آن زد و خوردهای انقلاب بوده باشد. صحنه‌هایی بود که آدم‌ها به اسلوب رمان و گاهی مقاله حرف می‌زدند. آن‌ها حرف می‌زدند، ولی اغلب دیالوگ نداشتند. به عبارت دیگر نمایشنامه برای خواندن خوب بود و زبانش تاثیر بصری فراوانی داشت، اما در صحنه موج نمی‌داد. در حالی که ما در تآتر یك زبان فرم و چالاك می‌خواهیم، فونیك و حسی، که مستقیما بر سامعه اثر کند، حتی اگر دستور جمله بندی رسمی را بشکند. متن اخیر «منجی...» با اینکه بدنه سنگینی پیدا کرده، نمایشنامه‌ای بافته و فشرده و منسجم از آب درآمده است و زائد ندارد. حفره‌هایی داشت که پر کرده‌ام، و عناصر ساختی را با رعایت اندازه‌ها و تناسب‌های دقیق جوش داده‌ام. خلاصه این نسخه تا حدودی باب طبع من شده است. گیرم که از جهت زمان با قراردادهای متعارف صحنه تطبیق نمی‌کند. به هر صورت نیازی بوده و از دل کار جوشیده و چهارچوبه را شکسته و به من هم زیاد مربوط نمی‌شود. و این هم مطلب تازه‌ای در تآتر نیست. «اونیل» دو نمایشنامه مهم خود ـ «مکث عجیب» و «الکترا سوگوار می‌شود» ـ را در زمانی حدود پنج ساعت اجرایی تنظیم کرده، که اتفاقا یکی از آن‌ها (به گمانم «مکث عجیب») چهارده ماه بر روی صحنه بوده است، آن هم برای تماشاگر ضعیف آمریکایی. با این حال، دوست عزیز، جواب شما تکمله مختصری هم دارد. و آن این است: اگر بنا باشد «منجی در صبح نمناك» در همین انگاره چاپی و با مراعات کامل قراردادها، ده سال آزگار پشت صحنه بماند، اجازه بفرمایید یك بار هم شده، فارغ از تمام این قراردادها نمایشنامه‌ای بنویسیم که لااقل باب طبع خودمان باشد. چه غم که ده سال دیگر هم به صحنه نیاید.

□ شما در مقاله‌ای «جرج برنارد شاو»، نمایشنامه نویس ایرلندی را «وراج و کم مایه» خوانده‌اید. اطلاق این صفات به نویسنده‌ای که تآترش عالمگیر شده و در هر حال نوبلی هم گرفته، آیا قدری بی انصافی نیست؟ می‌خواهیم بدانیم ملاك شما در این برداشت چه بوده است؟

■ برداشت در این جا کلمه‌ی ناقص است که مسئولیتی نمی‌پذیرد و خرجی هم بر نمی‌دارد. این اعتقاد من است. شاوجان مشتعلی نداشت. او بیشتر شلتاق می‌کرد و کمتر حس می‌داد. یعنی نمی‌توانست فکر خود را مبدل به حس کند ـ گوهری که در صحنه بسیار قیمتی است. اگر تکه‌هایی از «ژاندارك» و «کاندیدا» را استثنا کنیم، تقریباً همه آثار او با دو چشم سر و یك لقلقه زبان نوشته شده است. او همه چیز را مسخره می‌کند، و همه کس را دست می‌اندازد. با طنزی که نیشدار است، اما بزرگ نیست. طنز بزرگ، چشم سوم می‌خواهد.

یك چشم ماورایی که مخصوص نوابغ است. آنچه «گوگول» یا نویسندهٔ نویسندگان ما «بهرام صادقی» داشت. و هر گاه نویسنده‌ای می‌تواند یك قضیه مضحك را در تشعشعات رنگین این چشم ماورایی به جهانی از کابوس و دهشت بدل کند، دست بالا فکاهیات ادیبانه‌ای نوشته است. و «شاو» فکاهی‌نویس پرنفسی است که البته از هم ولایتی دیگرش، «وایلد»، ابعاد محسوس‌تری دارد. و حسنش این است که به استادش، «ایبسن»، ارادت مخلصانه‌ای می‌ورزیده است. چنانکه در طراحی و شخصیت پردازی نمایشنامه‌های خود اغلب برگرته‌ی «ایبسن» گام بر داشته، بی آنکه از چشمه‌ی فیاض فانتزی و الهام او جرعه‌ای نوشیده باشد. در حقیقت «برنارد شاو» صورتك خندانی از «ایبسن» دههٔ هشتاد قرن نوزدهم است، با یك شم سیاسی لوکس، مبلغی برای فکاهت و لودگی، وچند تاول سطحی. حالا شما می‌گوئید نوبلی هم در جیب داشت؟ خوب، شاید حق او بود. در سال ۱۹۲۵ «شاو» حریف گردن کلفتی روی صحنه داشت. ضمن اینکه مرد معمری بود و آردهایش را هم بیخته بود و احترام بازنشستگان هم بر فرهنگستان فرض است. اما این چه اهمیتی دارد؟ «ایبسن» و «استریندبرگ» و «چخوف»، سه قله درام جدید هم (که تقریباً همزمان در تآتر جهان انقلاب کرده‌اند.) نوبل نداشتند. و حالا این بدبیاری آن‌هاست؟ پیام یك بنیاد فرهنگی به زبان زرگری است؟ یا نه، اساساً جوك است؟ فرهنگستان نود سالهٔ سوئد تا به امروز مضمون‌های بسیاری برای خود کوك کرده است.

□ سئوالی که می‌خواهیم بپرسیم، سئوالی است عام که معمولاً نویسندگان برای آن جوابی دارند: آقای رادی، شما برای چه می‌نویسید؟

■ می‌دانید؟... امروز زمین با سرنشینان خود وارد کهکشان بی پایانی از تحولات شده است. تحولات علمی، اقتصادی، سیاسی، و در لایه‌های زیرین ـ فرهنگی. و با دور تند. این، وضعیت نویسندهٔ معاصر را نسبت به اسلاف او کمی بغرنج کرده است. دیگر نمی‌توان با یك روح حساس و یك ذهن منفعل، نمایشنامه یا داستان نوشت. دیگر تئوری‌ها نمی‌توانند به بسیاری از مجهولات انسان جواب بدهند. دانشمندان می‌آیند و مانند زنبورهای عسل در جهان ما پرواز می‌کنند. چیزهائی بر می‌دارند و چیزهایی می‌گذارند، و در همه حال با نهشته‌های خود ساختمان بیرونی جهان را می‌آرایند و در مراسم علمی، خاضعانه به قدرت‌های سیاسی تقدیم می‌کنند. این ساختمانی است با یك معماری لاعن شعور غریزی که بالخصوص در قرن ما با تخریب لایه‌های درونی همراه بوده است. جنگ تکمه‌ای، تعلیمات متمرکز، نظارت خزندهٔ ماشین، سیطرهٔ اشیاء مصنوع، عشق‌های بهداشتی، قبض زبان و بی حسی وجدان اجتماعی... این‌ها پسامدهای یك اتوماسیون، یك انفجار لاعن شعور علمی در قرن حاضر است. یك قرن مفعول که به رغم بزك‌های غلیظی از اجلاس‌های با شکوه، پیام‌های بی ضمانت و اعلامیه‌های رنگارنگ، قرن منزهی نیست. پس طغیان در برابر این قرن نامنزه یك واجب جهانی است که دردمندان عالم را به خود هشیار کرده است. اگر به آن طرف نگاه کنید، طغیان‌های سقط شده‌ای را در لگن می‌بینید، که بی گمان از نشانه‌های همین ضرورت است. حرکت‌های خود جوشی با آب و رنگ پانکیسم و هیپیسم و چه، همه علامتی از طغیان غربی علیه قدرت‌های سیاسی است که با سیستم ماشین به جامعه بزرگ حمله‌ور شده، و ◄

نظارت عالیهٔ خود را با یك فاشیسم فرهنگی بر شخصیت خود حاکم کرده است. و این ها شورشهای بی مهار، عصبی و از خود بیگانه‌ای هستند که نه با یك شعار محکم اخلاقی سازمان یافته‌اند، نه به یك آرمان مقوم فلسفی مسلح‌اند تا در مقابل ضربه‌های تکنولوژیك قدرت پایداری کنند. که لامحاله سقوط می کنند و به سرعت در قعر ابتذال می افتند. بنابر این دمل اصلی ماشین نیست، که منادیان ادبیات نفله گناه تجزیهٔ انسان معاصر را بر زمهٔ آن می گذارند، بلکه یك تجاوز پنهان است که با نیروی ماشین کار می کند. درخت تنومند شومی است که ریشه اش در اتاق فرمان کاخ هاست، و شاخ و بالش در چهار سمت عالم تاخته. از افریقای سیاه، اروپای صنعتی، و آسیای دور، تا شیخ نشین‌های پایین و رگ به رگ از مویرگ‌های مغز پاره‌ای از ما در تعفن این تجاوز فاشیستی کرخت و مسموم است. بسیار خوب، در این هنگامه، تکلیف قلم چیست؟ فکر می کنم آمریکای لاتین در نیم قرن اخیر درس عبرتی به نویسندگان هوشمند داده است. آن‌ها با گریختن به اسطوره‌های قومی، و با یك متافیزیك شاعرانهٔ ملی استقلال خود را به دنیا اعلام کرده‌اند. آن‌ها اگر نه در مزارع بنبه و شرکت‌های موز، دست کم در یك ادبیات زهردار کنائی به خود باز می گردند و ریشه‌های خود را کشف می کنند و این نبرد اصالت‌ها با غول قدرت است. خوب، ما در این گوشهٔ شرق چه می کنیم؟ رئالیسم آسیایی ما کدام است؟ اعتقاد دارم در جهان سوم (و تا روزی که این ترکیب غاصبانه، این رنگ تحقیر آمیز از فرهنگ سیاسی جهان پاك نشده است، تا قرن دیگر، تاکرات مسکونی.) یك تآتر بیشتر وجود ندارد، و آن تآتر هویت است. شما اگر می خواهید بدانید برای چه می نویسم، مرا در این تاتر پیدا کنید.

□ تآتر هویت چیست؟

■ تآتر هویت یك تآتر جیبی نیست. بختك معده‌های انباشته از فضولات نیست. بالماسکهٔ اردوگاه‌های رئالیسم سوسیالیستی نیست. با لباس‌های محلی لوندی‌های توریستی نمی کند. با فولکلورهای تزئینی و فرهنگ جیق، لاس دو قبضه نمی‌زند. فرم های بیرونی را عمده نمی داند. و درجست وجوی همزاد خود سراغ مدل های وارداتی نمی رود. تآتر هویت یك تآتر زنده است با آدم های زنده روزگار. این تآتر حافظهٔ تاریخی دارد. سفارش اجتماعی می گیرد. برمناطق عفونی تأثیری ویرانگرانه می کند. به زبان، به واژه، به رفتار ملی، حیثیت عاطفی می بخشد. و برفراز این همه، اسطورهٔ عاشقانه‌ای دارد که متنش این است: جنازهٔ «زوسیمای قدیس» هرگز بو نخواهد گرفت. و این یعنی ایمان به آنکه عاقبت جهان مغلوب عدالت خواهد شد. و چون هرقدر به زشتی و پلشتی میدان بدهیم، هماتقدر زشتی‌ها و پلشتی‌ها می‌تازند و میدان می گیرند، لذا این تآتر نمونه برداری از انسان های وانهاده در زباله‌های تمدن مصرفی را مطلقا کافی نمی‌داند. این انگشت گذاشتن بر عفونت است. کاری است که منادیان تآتر نفله با انسان «الینه» می کنند. «استراگون» بکت، «تاران» آواموف، «امده»ی یونسکو، و «تدی» پینتر الگوهایی از ساخت‌های عالی انسان مخنث‌اند که در مضحکهٔ عمل، زبان و تکرار، دست و پا می زنند، آن هم در حلقه‌های گسیختهٔ زمان، و در میان دیوار مدور و بسته‌ای که هیچ صدایی از آن

***امروز مخملباف چشم سینمای ایران است. سینمایی که هر ایرانی دلسوخته‌ای در آن احساس فخر و اعتماد می کند. چرا که این سینمای رنج، سینمای عشق، سینمای مقاومت یعنی سینمای هویت ماست.**

■

***هنوز مهرجوئی با «گاو» خود بر بلندی‌های سینمای ایران جلوه می کند.**



***اگر «قیصر» پیشکسوت و «گاو» نماینده‌ی سینمای نوین ایران قبل از انقلاب باشد، سینمای پس از انقلاب محققاً با «تولد یك پیرزن» متولد شده، و در «بای سیکل ران» به ذروهٔ بلوغ رسیده است.**

■

***دهه ادبی ۴۰ زیرنگین آل احمد است.**

عبور نمی کند. [علقه‌ی شخصی من به فضای دراماتیك پینتر کنار، از این مجموعهٔ انسانی و بستگان بلافصل شان «برانژه»‌ی یونسکو را سوا می کنم، که به علت مقاومت دردناکش در برابر آن کاهش هولناك کرگدنی آخرین فرد از تبار قهرمانانی است که به یك معرفت جبری از هویت خود رسیده است.] این قهرمان‌های رنگ پریده البته در حاشیه‌ی بورژوازی غرب جای امنی دارند، چرا که با وجود آن نقاب سازش ناپذیر و غضبناك با هیچکس ستیز نمی کنند. به هیچ غولی تازیانه نمی‌زنند. و هیچ چیز را به یاد نمی آورند. (حتی در دههٔ اعتلای ۵۰) آن ها مخنث‌های کوچکی هستند با چند رمز، و تلی از جمله‌های پوك، که با دلقکی به روی مردم ساده آتش می‌کنند. تاریخ تآتر تجربی غرب سرگذشت عصیان‌های نیم بند این گورزادان مخنث است که در موج قدرت، حافظهٔ تاریخی خود را از دست داده اند. و آیا این به معنی آن است که شعر در غرب مرده است؟ شاید! اما من که در این گوشه از شرق نشسته ام، من که به آبروی کلمه قسم خورده‌ام، و من که از دریچهٔ شعر، نور و تکه‌ای از آسمان آبی را می بینم، نوشتن را خلق عشق، زیبایی و روشنایی می‌دانم، و ثبت هر کلمه را تیری به قلب آن غول بدشگون. که تا سایه‌ی این غول روی من شرقی افتاده، جهان در تآتر من پلشت است، اما پوچ نیست. پس می نویسم نه به قصد آنکه در عفونت‌های مرگبار غول غوطه ورشوم، بلکه به این قصد که روح مبتلا به غول را در آب شفابخش صحنه بشوییم.

□ زن در ادبیات ما غالباً یك شخصیت زینتی، جنبی، یا سیاهی لشکر بوده است. شما این مقوله را در ادبیات ما چگونه می بینید؟

■ زن؟... زن کیست؟

□ زن! زنی که در نمایشنامه‌های شما هم نقش‌های متنوعی دارد.

■ سؤال شما کمی بیات است. می بخشید، ولی چرا این سؤال را در مورد مردان نمی کنید؟

□ برای آنکه ادبیات ما همیشه مردانه بوده است.

■ شما جمله را مختص کرده‌اید ـ ادبیات جهان را ورق بزنید، همیشه انگشت خود را به سوی مردان گرفته است.

□ ولی در عرصهٔ حیات همیشه این زن است که جسما (و حتی تا اندازه‌ای روحاً نیز) خالق مرد است.

■ اما در صحنه‌های تاریخ مردان حضور ملموس تری دارند.

□ مادر ساخت ادبیات هستیم که تاریخ بی دروغ زندگی است. آیا ادبیاتی بدون حضور زن قابل تصور هست؟ و آیا حق زنان ما در تآتر شما ادا شده است؟

■ من علاقه‌ای به این مباحث پولمیك ندارم. اما چون شما مایه را سفت گرفته‌اید، بد نیست بدانید آن زمان که شاه ایران در مباشرت حضرت علیااشرف، منشور آزادی زن ایرانی را برای ما نسخه می کرد، هنگامی که زنان بی گناه ما در افسون سینما، مطبوعات، و سفر با تومان‌های نفتی در بازار اجناس بیچ و تاب می خوردند و پای دروازه‌های تمدن بزرگ مانند هالیوود نرمك نرمك استریپ تیز می کردند، و آن زمان که در مذاق آدم هایی چون «علی دشتی»، «فریدون توللی»، «محمدرضاپهلوی» و دیگران زن آزاد متجدد ایرانی مزهٔ گیلاس مرد بود فقط، من داشتم مرسنده، ملوك، مریم و

انیس را می نوشتم. و خیال می کنم همان وقت ها به این سؤال شما جواب داده باشم. و اگر می گویم (سؤال) بیات است، برای این است که پرداختن به مسألهٔ زن، زن واکنده از ارگانیسم فعال جامعه در آن سال ها یك سفارش اجتماعی درجهٔ اول بود و از چشم نویسندهٔ اهل درد، حساسیت همه جانبه ای داشت، که ما نه تنها پاسخی برای آن نداشتیم، بلکه در این خصوص سکوت رضایت آمیزی هم کرده بودیم. چرا که در مقام نخبگان برج عاج مشغول بلعیدن قطعه های استیك با مایعات فرهنگی بودیم و ادراك لطیف ما از زن آزاد متجدد همان بود که او را با موهای اکلیلی و شلوارك عنابی و بوی ماندهٔ حنا و اشکنه، به عنوان زینت مجلس یا شیئی مملوك در دسترس داشته باشیم. و به این ترتیب زن بی حرمت شدهٔ ایرانی، شبحی بود که بدون اندام خود منظری در آثار ما نداشت، نداشته، و بسیاری از این آثار زن را به مثابه یك جنس ماده تنها در خواص فیزیکی او دیده اند و به ندرت توانسته اند در ابعاد انسانی او رخنه کنند. در تمام آن سال ها یك «سیمین دانشور» است و یك «علی محمدافغانی»، که دیدم قرص کاملی از صورت زن با شوکت ایرانی کشیده اند. امروز، من به شما بگویم، سفارش اجتماعی ما انسان است به طورکلی، نه «زن» در نقش یك عضو معیوب از پیکر انسان. امروز زنان و مردان ما هریك نیمی از عرفان جامعه هستند که در دادوبی داد، در بیم و امید، و در شادکامی وستمکشی سهم های بالسویه دارند... نه، لطفاً درهای پستو را بازنکنید. پسیکوتراپی آقای فروید ومن تبعان هم دردی را از ما دوا نمی کند، جز آنکه اینان امضاکنندگان زنان مصرفی در ادبیات شیك، ژلاتینی و ناقص الخلقهٔ این جا و هرکجا هستند. و آن ها که گه گاه چیزهایی غرغره می کنند، آن ها که می خواهند این لقمهٔ از دهان افتاده را بار دیگر در دهان بگذارند، یاشازده های گورزشتی هستند که درك ساده لوحانه ای از تاریخ دارند، یا عقده های نحوی ولکنت های زبان شان را که بگیرید، نمایندگان یك لیبرالیسم عامیانه اند که بالمآل سودای زنان آزاد متجدد «محلهٔ پیتون» را در سرپخته می کنند. در حالی که داستان زن ایرانی بسیار عمیق تر و اسفناك تر از این حرف و حدیث های آبکی بوده است.

□ از زن آزاد متجدد به طعنه سخن می گوئید. تعریف خود شما از زن چیست؟

■ چه کسی می تواند برای آزادی مطلق حدی معین کند؟ زن، زن ازاده، زن مدرن. من رابطهٔ زن را با جامعه، و حضور او را در کنار مرد عارفانه تر از یك رشته اعمال فیزیکی می بینم. و حقیقت این است که یك زن بیشتر نمی شناسم، زنی که در کنار جفت خود سرافراخته، دوش به دوش هم می آیند تا در چالشی مشترك با شروبلیدی، لای چرخ های زمان خرد و خاك شوند و از پشت خود نسلی به عرصه بیاورند که با غیرت و خردمند و پاکباز و شریف است. سلاح این زن اندام تایدار نیست، کلام منیع است. این زن مزهٔ گیلاس مرد نیست، استاد و مرشد مرد است. همپا و همرکاب و چاووش راه مرد است... و زن، زن آزاده، با منش، مدرن، در نگاه من این است، که من نه پیش پای او، که بر جای پای او سجده می کنم.

□ شما شاید تنها نمایشنامه نویس ما هستید که روشنفکران و مسائل روشنفکری در آثارتان کانون توجه بوده است. اما این نکته گفتنی است که ما در نمایشنامه های شما گاهی با روشنفکرانی برخورد می کنیم که طرحی قالبی دارند و در برخورد با واقعیت ها متزلزلند. از همایون «روزنهٔ آبی» بگیرید که خود را یکی از تلفات نوین عصر طلایی می داند، تا جمشید «لبخند با شکوه آقای گیل» که با شراب سفید و والس هفتم توی تابوت خود دراز کشیده است. این ها روشنفکران ها ملت گونه ای هستند که در هر حال با محیط زیست خود الفتی پیدا نکرده اند. شما با نگاه امروزتان آیا نقصانی در شخصیت این روشنفکران نمی بینید؟

■ شما ظاهراً دارید غیبت روشنفکران را می کنید! اما درواقع فقط خصلت شاخه ای از روشنفکران آن سالها را گفته اید. بنابر این نه، من نقصی در شخصیت آنها نمی بینم.

□ آیا شما خودتان روشنفکری از تیپ این شخصیت ها نیستید؟

■ خوب، این مطلب دیگری است. وضمناً مدخلی هم دارد. می دانید؟ سالهای مدیدی است که ما بر خورد منصفانه ای با روشنفکران نداشته ایم. یك بار منفی، یك لحن موهن، ویك چاشنی رقیق با بوی ناپسند عافیت طلبی. این است خلاصه رفتار ما با جماعت روشنفکر ومعلوم نیست این موجودات موهوم که در هر نشست ونقد ومقاله ای کیسه بوکس ما شده اند ـ کیستند جز خودمان؟ وکیستند جز انسان هایی برخاسته از میان همین مردم؟ که جرم شان فقط این است که دماغ تیزتری دارند ومبهمات را سریع تر می گیرند. واین جرمی نیست که به کیفر آن می خواهیم این کسان را از مردم جدا کنیم. کسی که قلم به دست گرفته، من، شما، وهرکه، حتی اگر در هر عبارتی یك لگد به روشنفکر بیندازد، وحتی اگر قلم را تا بیخ به خون این مرغان مسما حلال کند، باز به حکم همان قلم نمی تواند از دایره این جماعت بیرون بماند. اما اینکه خود او کجای این دایره ایستاده است، بسته به این است که دست خود را چگونه بازی می کند. واین هم حدیثی است به قدمت تاریخ، از عهد یوحنای مقدس ویهودای اسخریوطی، روشنفکر همیشه مرغ مسما بوده است که در عزا وعروسی میان سفره... ولی هر که باشد، قطعاً لفظ یاوه ای معادل «لمپن» نیست که ما در هر فرصت یا به هر نیتی جفتکی به او بزنیم یا سیخکی به پهلویش فرو کنیم. این غلط است. هم غلط، وهم دور از مروت است. وباز خوب است که یکی مثل شما می آید ومی خواهد تیپش را هم مشخص کند. تیپ «هاملت» است؟ یا تیپ «دن کیشوت»؟ یا مخلوط مدرجی از این دو تیپ؟ می دانید؟ من نمی توانم به این سئوال شما جواب بدهم. وراستش اینگونه کنجکاوی های بالینی مرا مشوش می کند.

□ نویسندگان به یك معنی درسراسر عمر خود یك کتاب بیشتر نمی نویسند. نغمه ای است با نت های مشابه که در اجراهای مختلف تکرار می شود. آیا ما می توانیم در این کتاب شما خط ایدئولوژیك معینی را جست وجو کنیم؟

■ تآتری که خواستار هویت است، نمی تواند بی خط وربط باشد. اما خطش چیست، خیال می کنم قبلا یك طرح کلی داده ام. واین جا اضافه می کنم که این تآتر برجایگاهی بلندتر از همه خطوط پیش ساخته بنا شده، وهیچ تئوری فلسفی، روائی یا سیاسی معینی در آن تدریس نمی شود. چرا که این تآتر کرسی تبلیغات قالبی یا درس تمیز عقاید وایده ها نیست. بر عکس، این نظریه پردازان هستند که می توانند مبنا ومصداق ایده ها وتئوری های خود را در اشکال آلی درام جست وجو کنند.

□ نقد ادبی وهنری را در ایران چگونه ارزیابی می کنید؟

■ چند سالی است که یك نقد متین حرفه ای نخوانده ام. البته پیش از این هم نقد حرفه ای به صورت یك رگه نمایان در ایران دیده نشده است. وجای تاسف است که اگر جنگ زبده ای از ده نقد خوب معاصر درست کنیم، بیشترین رقم را نقدهایی به دست می آورند که نه به حکم حرفه، بلکه هر از گاه به تفنن، وبا ندای دل نوشته شده اند. براهنی را به عنوان یك حرفه ای استثنا می کنم که بی شك در نقد معاصر چهره ی برجسته ای دارد، وتعدادی از نقدهای او نمونه های کمیابی از استنباط وکشف های تئوریك است. (هر چند همیشه با استنباط های او موافق نیستم ـ مثل آنچه در باره «سنگ صبور» نوشته است.) وطبعا کسان دیگری هم هستند که مکتب نقد ما را در این سالها غنی کرده اند، که شاید بارزترین شان نجف دریا بندری باشد. او با حس تشخیص، با ذهن دقیق، وبا نثر شیرین وفشرده وبی گره نقدهای اصابت کننده ای در هنر وادب نوشت که همه از رده نقدهای متفنن اند. (وبه نظر من دستگاه ذهنی دریا بندری زیادی سر راست ومنطقی است. واین حتماً کار او را در مواجهه با عرصه بزرگ آثار ادبی مشکل می کند.) ومن اگر روی «حرفه» تاکید می کنم، برای آن است که بگویم تاریخ هنر وادب هر ملتی را حرفه ای ها ساخته اند وبس. حال آنکه ما هیچوقت پیشاپیش یا حتی در عقب هنر وادبیات مان جریان پرپشت وزاینده ای به نام «نقد حرفه ای» نداشته ایم، وبسیاری از آثار ماندگار ما در بوته نقد این سال ها نیفتاده اند وهمچنان سربه مهر ودست نخورده مانده اند. آنچه امروز این جا وآن جا می نویسند، نقد نیست، دهن کجی به ادبیات است. به نام نقد، عنعنات در آداب زبان می فروشند.

برونده برای محاکم جزایی می سازند. چشمکی می زنند ونویسنده ای را زنده زنده مدفون می کنند. ومن که یك معلم کوچك ادبیات هستم، والبته غیرتی هم به آداب زبان دارم واز هر چه بند وبست وریا وکینه بیزارم، مانده ام که آیا نقد همین است؟ کسانی قلم را به طرز چاقو در مشت فشرده اند وناگهان یورش می آورند تا یك نفر را در تاریکی میدان ذبح کنند. واشتباه می کنند. هر ضربتی که به ناحق بر فرق هنر وادبیات ما فرود بیاید، پیش از آنکه چیزی را اثبات یا نفی کند، صفحاتی را آلوده به خون می کند که همچون اسناد مظلومیت هنر وادبیات معاصر به یادگار خواهد ماند وبعدها به دست خبرگان ودانایان ورق خواهد خورد. (من این جا وکیل دعاوی هیچکس نیستم، اما تکلیف است بگویم.) به هر جهت، اگر دامنه نقد را محدود به محوطه تآتر بکنیم، این اواخر چند مقاله ونقد خواندنی از دکتر «مژده» ودکتر «صادقی» دیده ام که روی هم حاکی از معرفت، استنباط ووجدان حرفه ای بودند، که سه پایه ی مسلم نقد خلاق به حساب ◀

می‌آیند. (اگر چه این‌ها هنوز کمی فرنگی کار هستند و«مژده» بیشتر.) وهرگاه با این خصایص واندکی جوهر ایرانی تنها پنج منتقد حرفه‌ای در تآتر داشته باشیم، شما قطع بدانید که تاتر ما از درون شدیداً منقلب خواهد شد.

□ با کدام یك از نمایشنامه‌نویسان ایرانی و آثارشان بیشتر مانوس هستید؟

■ وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، یکی دو تن را با وضوح بیشتری می‌بینم. «ساعدی» را مخصوصاً با «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» به یاد می‌آورم. این نمایشنامه را سه بار خوانده‌ام. وبارها صحنه‌هایی از آن را شب‌ها وقت خواب مرور کرده‌ام. هیچ توضیحی برای این کار ندارم. عیب‌ها واشکالات آن را هم می‌دانم. با این همه هر وقت به اسباب واجزای این نمایشنامه خیره می‌شوم، تابلویی زنده می‌شود که ترکیب آن در کمال ایجاز، وحدت وتوازن است. «چوب به دست‌های ورزیل» اورا هم به خاطر اندیشه افشاگرانه بیدار، بیان شفاف تمثیلی، وپیشگویی پایانش، نمایشنامه معتبری با معیار جهانی می‌دانم. (البته پیشگویی در ادبیات یك ارزش درون ساختی نیست.) وشاید کمتر کسی بداند که ساعدی پیشگویی پایان این نمایشنامه را محض رضای آل احمد نوشته است، که در مزاج او غلبه عمیق داشت. چنانکه با مرگ «جلال»، «ساعدی» افتاد....

□ شاملو در مصاحبه‌ای گفت که زندان شاه، ساعدی را از پا در آورده است.

■ شاملو حقیقت را گفته است، اما قسمت آشکار حقیقت را. زندان شاه تیر خلاص بود وهمه دیدند. ولی تمام حقیقت نبود. همچنانکه در نگاه من شانی هم برای ساعدی نیست. به گمانم ساعدی اینقدر بنیه دارد که بدون زندان واین چوب‌های زیر بغل روی پایش درست بایستد... عجیب است. همین حالا یاد اولین ملاقاتمان بعد از زندان افتادم.

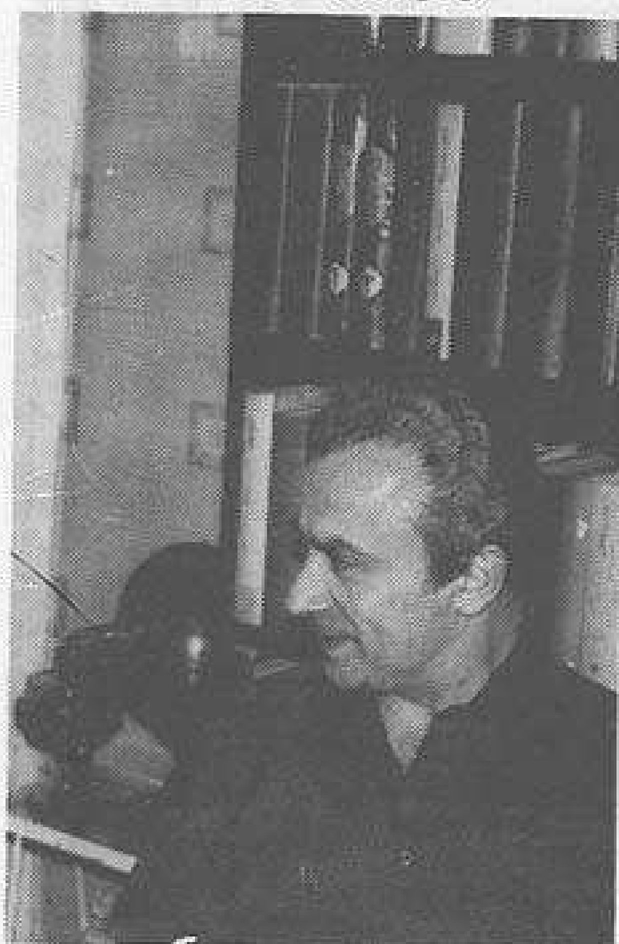
□ آیا خاطره‌ای از آن ملاقات دارید؟

■ بله، خاطره‌ای که به یکی از نمایشنامه‌های من مربوط می‌شود. می‌دانید؟ من ساعدی را زیاد نمی‌دیدم. ولی تصور می‌کنم از احوال همدیگر کاملاً خبر داشتیم. این، حالت غریب وگفتنی بود میان امتناع وکنجکاوی، که هنوز منشاء آن برای من روشن نیست... آن شب، یك شب پائیزی بود وما در محفلی نشسته بودیم که او با «الخاص» ویکی دو نفر وارد شد. ازدور که دیدم، عینك دوره شاخ زده بود و، نمناك وغمگین وآهسته می‌آمد. دستی وبوسه‌ای. در آغوش من به گریه افتاد. واین دقیقاً مکالمه‌ای است میان ما که آن شب در دفترم یاد داشت کردم: گفت: «اکبر، من نابود شدم.» گفتم: «این چه حرفی است؟ تازه اول جلجلی است.» گفت: «اکبر، تو امید منی.» گفتم: «غلام، من بی تو هیچکس نیستم.» آنوقت جدا شد ولبخندی از پشت عینکش گذشت: «در این دو ساله هیچ یاد من بودی؟» گفتم: «این را نمی‌توانم ثابت کنم.» قیافه‌اش آرام وسرد شد. گفت: «می‌بخشی، اندکی لات بازی در آوردم.» اشاره به گریه‌اش می‌کرد. با سرانگشت اشکش را پاك کردم ودستی روی موهایش کشیدم. گفتم: «غلام، یادت باشد، این اشك من است. هر وقت گریه کردی، مرا بیاد بیاور.» من نمی‌دانم الهام چیست. آیا جرقه‌ای دریك شب پائیزی است؟ یا نطفه‌ای است که درطول زمان بسته

*می‌گویید «شاو» نوبلی در جیب داشت، چه اهمیتی دارد؟
«ایبسن»،
«استریندبرگ» و «چخوف»
که همزمان در تآتر جهان
انقلاب
کرده‌اند نوبل نداشتند.

■

*رادیو، تلویزیون و سینما ممکن است به عنوان
پدیده‌های قدرتمند صنعت قرن
با خودشان رقابتی داشته
باشند،
اما در همه حال خدمتگزاران با
نفوذی برای تآتر بوده‌اند.



*من از هر چه بند و بست و ریا و
کینه بیزارم،
و مانده‌ام که آیا نقد همین
است؟
کسانی قلم را به طرز چاقو در
مشت فشرده‌اند
و ناگهان یورش می‌آورند تا یك نفر را
در تاریکی میدان
ذبح کنند.

■

*... بله، گاهی در روان انسان
چیزهای مخفی
و مرموزی هست که با
دو چشم مادی دیده نمی‌شود.

می‌شود؟ همان شب طرح شتابزده نمایشنامه‌ای را روی دوبرگ کاغذ ریختم. وبعدها این نمایشنامه را به یاد آن گریه‌های پائیزی، وبه یاد او نوشتم، که یاد من ویاد روزگار من بود. این «منجی در صبح نمناك» است، که من آن جا دو شخصیت متباعد را در پیکره شایگان، نویسنده دورگه گیلانی ـ آذری حقیر کرده‌ام....

می‌خواهم بگویم که زندان شاه فقط مجلس ختم ساعدی بود، که همه ما با فاصله‌های دور ونزدیك در آن شرکت داشتیم. در حالی که من خیلی پیش از این‌ها (به شهادت کمی وکیفی آثار او) نشانه‌های ترك وشکستگی را در ساعدی دیده بودم. واین مصادف است با درگذشت جلال آل احمد که خانه‌اش باب‌الحوائج، وخودش عصای ساعدی شده بود... میوه میل کنید. بله، گاهی در روان انسان چیزهای مخفی ومرموزی هست که با دو چشم مادی دیده نمی‌شود.

□ آن سال‌ها کسان دیگری هم در تآتر بودند، مثلاً بیضایی...

■ او گرامر دیگری به صحنه آورد. باگوشهٔ چشمی به تآتر شرق و تعزیه، رقص فرم‌ها، یك بینش جبری و یك ضمیر پریشان. «بیضائی» در ابداع فرم‌های شرقی بسیارتر دست است. اما سلوکش با زبان، تجملی است از مفاهیمی که قدری، غربی، و بی تعلق است. به گونه‌ای که هرگاه تجملات ونقش ونگارهای شرقی او را بشکافیم و قطعه‌های پراکنده را پیدا کنیم، به تفکر بدبینانهٔ مخدری می‌رسیم که هیچ شوری، طنینی، تکانی از شرق در آن نیست. بیضایی تمام آثار خود را در تبعید نوشته است. من هرگز نتوانسته‌ام بیضایی را درك کنم. ولی به علت قدرتی که در تخیل اشکال دارد، او رانویسندهٔ بزرگی می‌دانم.

□ گفتید از نمایشنامه نویسان ایرانی یکی دو تن را واضح‌تر می‌بینید. آیا «خلج» و «نصیریان» هم در میدان دید شما قرار می‌گیرند؟

■ خلج کمی دیرتر آمد و عنایتی هم به تم‌های معاصر نکرد. و تا پایان درخشش کوتاه خود (که حیف زودرس بود) در قهوه خانه و آن حوالی بست نشست. نمای بیرونی نمایشنامه‌های او با تناسب، بی نقص، و منطبق با صحنه است. زبانش همیشه برای من غبطه انگیز بوده است. هرچند ذهنیت این زبان کم است، و تپش‌های صوتی آن برای وضعیت‌های دشوار جدلی ساخته نشده است. با این حال خلج یك زبان پخته و پرداخته از قشرهای «بی زبان» اجتماع به گنجینهٔ ادبیات دراماتیك ما سپرد که نه تنها در تآتر ما تالی ندارد، بلکه در مقایسه با کل ادبیات معاصر فارسی حتی از دیالوگ‌های «خیمه شب بازی» چوبك هم تاب‌تر است. بگذریم که این هر دو بعدها به بن بست‌های مشابهی می‌رسند. یکی در «ثبات»، و دیگری در «سنگ صبور». (و آیا این سرگذشت همهٔ آن نویسندگانی نیست که نبض شان نه در شقیقه، که جای دیگری می‌زند؟) من با بعضی از نمایشنامه‌های خلج خلقاً مانوس نیستم. ولی اگر توقع «سود»ی از تآتر نداشته باشیم، انصاف این است که «گلدونه خانوم» او با این زبان پرداخته، با وفور تعبیرات جاندار، و با آن ترکیب شاعرانه و حس اشراق بهترین نمایشنامه‌ای است که به زبان فارسی نوشته شده است. من برای «خلج» آرزوی تولد دیگری می‌کنم، و حق تقدم «نصیریان» را

هم محفوظ می‌دارم که در دههٔ انحطاط ۳۰، خشت اول تآتر جدید ایران را به نام «بلبل سرگشته» گذاشت، و «هالو»یی هم نوشت که در سال ۴۲ هیچ بد نبود. او نیمه راه قلم را رها کرد و به سینما رفت. و من سال هایی است که دیگر نمی‌دانم نصیریان چه شد.

□ بعد از انقلاب اسلامی عده‌ای از نسل اول هنرمندان تآتر جدید ما به سینما رفتند. آیا این هجوم تعادلی را به زبان تآتر به هم نزده است؟

■ نقل مکانی که بازیگران از تآتر کردند، در آغاز یك چرخش منطقی بود. چرا که این ها در سال ۵۸ جایی در تآتر نداشتند. از طرفی سینما هم برای مهره های سوختهٔ خود یدك می‌خواست، که به زودی خلاء خود را با استخدام این «بازیگران مهاجر» پر کرد. اما در این ده ساله اوضاع به تدریج گردش دیگری کرده است. امروز به نظر می‌آید نسل تازه‌ای از هنرپیشگان به سینما آمده اند، و جای این بازیگران قدیمی و تجربه‌های عملی آن‌ها هم در تآتر ما خالی مانده است. درهر حال، من خیلی وارد نیستم. ولی گمان می کنم بازی در سینما و تآتر برای یك هنرپیشه مانعهٔ الجمع نیست.

□ میانهٔ شما با سینما چطور است؟ وکلاً سینمای ما را در چه حالی می بینید؟

■این سال‌ها، من فرصت زیادی برای رفتن به سینما نداشته‌ام. و آنچه جسته گریخته از سینمای ایران دیده ام، گنجایش حقیقی استعدادهای ما را معلوم نمی کند. زمانی به «کیمیایی» دل بسته بودم. اما او در این سمت انقلاب دستی رو نکرد. شنیدم جایی گفته است: «در«سرب» به شدت خودم هستم.» من این فیلم را دیدم و حس کردم کیمیایی با ما به شدت شوخی کرده است. (نیم ساعت اول فیلم البته فضاسازی آبرومندانه ای داشت). او حکما بهتر از من می داند که فیلم را نباید تفلسف کرد، بلکه باید نشان داد. و تازه با آن همه تمهید و جست و خیز و دیالوگ‌های گنده چه چیز را می‌خواهی نشان بدهی که با یك من سریش هم به هیچکس نمی‌چسبد؟ و آیا کیمیایی کم آورده؟ یا از دماغ افتاده است؟ می بینم هنوز مهرجوئی با «گاو» خود بر بلندی های سینمای ایران جلوه می کند. او بعد از انقلاب فیلم های موثری نساخته، اما خراب هم نشده است. و شاید یك روز پرواز دیگری داشته باشد. من به عنوان یك تماشاگر عادی سینما برای تلاش های خلاقهٔ سینماگران ما، از جمله بهرام بیضایی ـ تجربه گرا و استیلیست ـ عزت بسیار قائلم. ولی اعتقاد دارم اگر «قیصر» پیشکسوت، و «گاو» نماینده‌ی سینمای نوین ایران قبل از انقلاب باشد، سینمای پس از انقلاب محققاً با «تولد یك پیرزن» متولد شده، و در «بای سیکل ران» به ذروهٔ بلوغ رسیده است. نمی‌دانم فتوای فستیوال ها در بارهٔ «بای سیکل ران» چه بوده است. تمایلی هم ندارم بدانم. آنچه به ما مربوط می شود، این است که امروز مخملباف چشم سینمای ایران است. سینمایی که هر ایرانی دلسوخته‌ای در آن احساس فخر و اعتماد می کند. چرا که این سینمای رنج، سینمای عشق، سینمای مقاومت، یعنی سینمای هویت ماست. و مخملباف که با قبافهٔ یك متفکر، یك بلاکش، یك شیدای با احتشام گمشدگان و جذامیان زمین در سینمای ما طلوع کرده است، اگر درد رفتن داشته باشد، اگر جا نماند، و اگر بداند خضوع بزرگ همان غرور بزرگ است، بی تردید درخشان ترین فصل ها را با خون ایران و با گذرنامهٔ ایرانی در سینمای جهان بازکرده است.

□آقای رادی، اگر قرار بشود انتخاب کنید، کدامیك از مجموعهٔ نمایشنامه‌هایتان را به ما معرفی می کنید؟ و چرا؟

■این آسان نیست. شما حتما آن جملهٔ معروف را شنیده اید: «آثار هر نویسنده‌ای به منزلهٔ کودکان او هستند» و چه... می‌دانید؟ من در نمایشنامه‌هایم شخصیت‌های متعدد و گاه پیچیده‌ای دارم. از فرم‌های نمایشی هم در جای خود زیاد استفاده کرده ام. ولي در میان نمایشنامه های من یك نمایشنامه هست که نه آدم‌های پیچیده ای دارد، و نه از فرم‌های بدیعی سود جسته است. این نمایشنامه «آهسته با گل سرخ» است. نمایشنامه‌ای است سهل و ساده مثل آب روان.

طنز بزرگ، چشم سوم می‌خواهد. یك چشم ماورایی که مخصوص نوابغ است. آنچه «گوگول» یا نویسندگان ما «بهرام صادقی» داشت.

■

خواننده‌ای که ذهن خود را تنها با مطالعه داستان ورزش داده است، معمولاً تك پایه می‌شود و طبعا نمی‌تواند به سهولت یك رمان با نمایشنامه کنار بیاید.

■

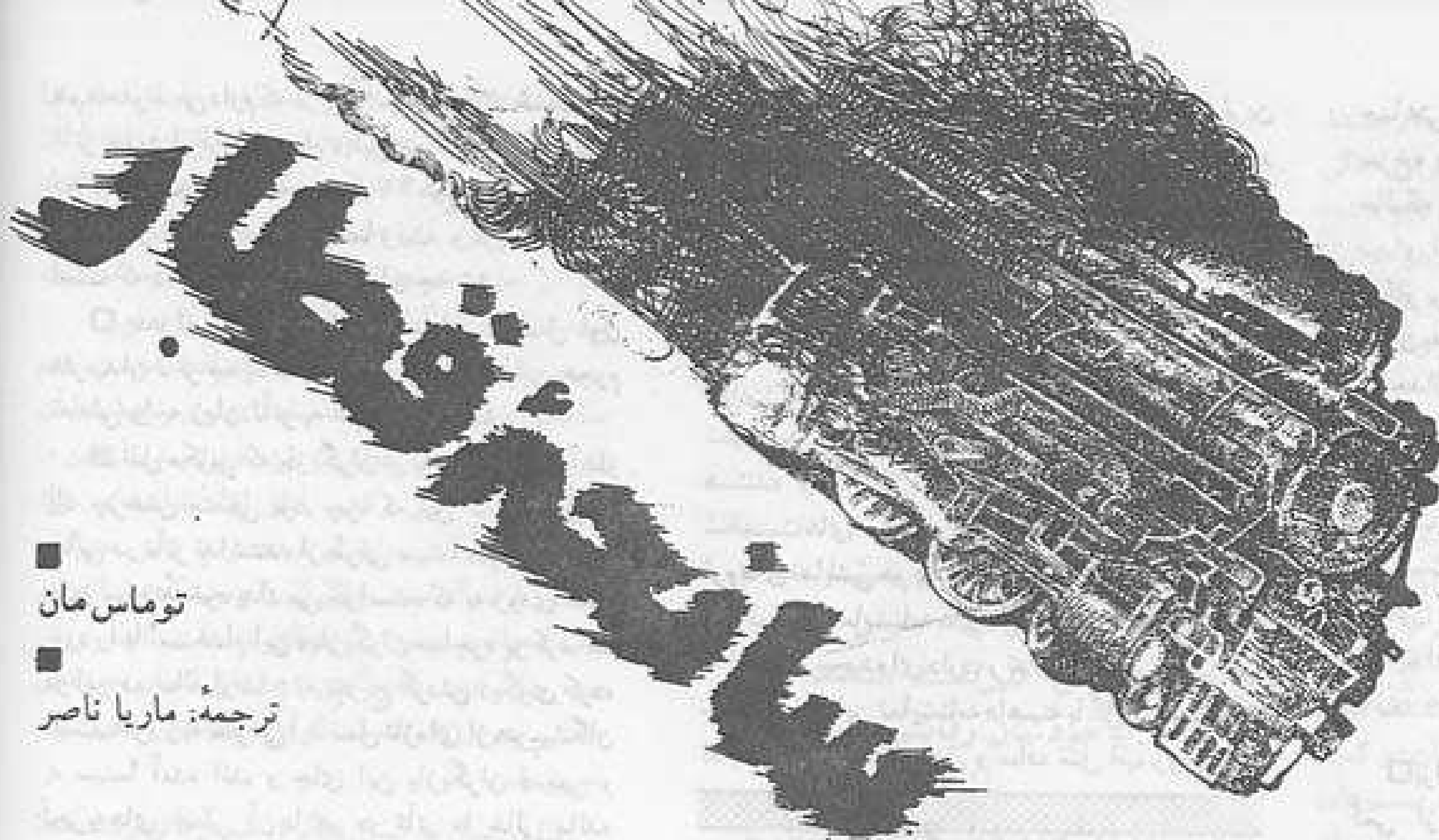
امریکای لاتین در نیم قرن اخیر، درس عبرتی به نویسندگان هوشمند داده است. آن‌ها با گریختن به اسطوره‌های قومی، و با یك متافیزیك شاعرانه ملی استقلال خود را به دنیا اعلام کرده‌اند.

آنقدر ساده که غالباً ظرایف پنهان آن را ندیدند. بر عکس، هر کس بر حسب شامهٔ خود گمان کرد اشارات مشکوکی در آن نهفته است. چنانچه هنگام اجرا در اطراف آن زمزمه‌هایی کردند. کسانی هم از دو سو به رسم احتیاط به آن تاختند. با این همه من پیوند دیگری با این نمایشنامه دارم. نه محض عناد یا همدلی با مظلوم، یا طبق آن سنتی که می گوید آخرین اثرت را عاشقانه دوست بدار نه، بلکه به یك دلیل صرفاً عاطفی: در این نمایشنامه جلال و سینا دو چهرهٔ پشت و رو از جوانی من هستند که من آن‌ها را روی لبهٔ انقلاب برابر هم گذاشته‌ام، و در یك نیشتر کشی سراسری به یك حکمت عملی رسیده ام که تم آن «انتخاب» است و اصلاً جو انقلاب (و نه خود انقلاب) را به همین مقصود زمینه قرار داده ام. عده‌ای گفتند نمایشنامه با ده سال تاخیر به صحنه آمده است. جماعتی سئوال می کردند: اگر داستان «آهسته با گل سرخ» در پائیز ۵۷ اتفاق می افتد. انقلاب کو؟ در حالیکه فکر مرکزی نمایشنامه، انقلاب نبود. من صدای انقلاب را به عنوان یك رشته افکت های خزنده به کار برده بودم تا انقلاب بزرگی را در درون یکی دو انسان به نمایش بگذارم. به عبارت دیگر این نمایشنامه یك جدال ازلی بین وسوسه‌های ابدی خیر و شر است، که من به شیوه‌های نمادین، خودم را در آن جا شقه کرده ام و صافی و پالوده از صحنه بیرون آمده ام. به این مناسبت دنیای «آهسته با گل سرخ» دنیای خصوصی من است. جهان بینی آن جهان بینی من است. و مضمون آن وصیت نامهٔ من برای همهٔ فرزندانم در وسعت این خاك است. مضمونی که برای توضیح خود نیازی به هیچگونه تذهیب و فرم و حاجبی نداشت.

□برای پاسخ به آخرین سئوال، آیا ممکن است کمی از تاثرات، مشغله‌ها و دلبستگی‌های خود بگویید؟

■چه بگویم؟ آبی، رنگ خوشی است مثل دریا و آسمان که به من شفافیت و تمرکز می‌دهد! گرچه موسیقی ایرانی ـ آنچه دستگاه می نامند ـ مرا دلتنگ و افسرده می کند. (و این نقص من است) ولی دیلمان را سخت می پسندم، که همیشه به احساس های مخفی و یادهای من جلا و طراوت بخشیده است. از سال‌های دبستان شیفتهٔ سینمای چارلی چاپلین بوده ام، و امروز فیلم‌های ۱۹۱۷ تا ۳۰ این مرد کوچك را با همان شیفتگی تحسین می کنم. یکی از چهار رمان بزرگ داستایوسکی، (نمی گویم کدام) هر چهار نمایشنامه‌ی بلند چخوف، (البته چخوف هفت نمایشنامهٔ بلند دارد) و همهٔ داستان‌های بهرام صادقی را (که برخی از آن‌ها جرقه‌های نبوغ اند تا داستان) بارها دوره کرده‌ام. و این وقتی است که در نوشتن به دست انداز می افتم. تماشای فوتبال زیبای برزیل، که فوتبال نیست، باله است، برای من همیشه منبعی از تکنیك‌های فی البداههٔ ترکیب و حرکت و مکالمه بوده است. و من مکالمات بااستیل و دراماتیك را نه از شکسپیر و داستایوسکی ـ استادان بی مثال دیالوگ ـ بلکه از دریبل‌ها، استپ‌ها و پاس‌های کشیده و کوتاه میدان برزیل آموخته‌ام. (تعجب نکنید) والبته اعتیاد کهنه‌ای هم دارم که سیگار است. یك انسان خوب تسبیح خوشدستی به من داد که جایگزین کنم و دیگر سیگار نکشم. ولی می بینید که، گاهی سیگار می کشم و گاهی تسبیح می اندازم! و بعد از همهٔ این‌ها، می‌دانید؟ همین حالا هوای یك شب مه آلود و بارانی وطن را کرده‌ام. شبی که بوی برگ‌های معطر و علف‌های خیس بیاید، و دانه‌های باران درست روی نوك سیگار و پشت گردن آدم بچکد، و تو با الاغت به قهوه خانهٔ «پسیخان» رسیده باشی، و یك چای ترش در آن استکان‌های ترکی، و پشتش یك قلیان نی پیچ نمره‌ی یك! و موقعی که قهوه‌خانه خلوت است، با مشدی کبله آقای طالشد و لابی نم نم اختلاط کنی، که لنگی روی شانه انداخته و در فك بالائین دو دندان بیشتر ندارد. و حالا از جا بلند شده است، می خواهد سماور برنجی قهوه خانه را آب بند کند. او و سماورش را در میان مه سرد و زلالی می بینم و صدایی را از درون می شنوم... کیست؟

■



توماس مان

ترجمهٔ: ماریا ناصر

باید یك داستان بنویسم، ولی موضوعی به ذهنم نمی‌رسد! پس بهتر است حادثه‌ای را که دو سال پیش شاهد وقوع آن بوده‌ام، برایتان تعریف کنم. یك سانحهٔ قطار، که تمام جزئیات آن را به روشنی در خاطر دارم. البته آن سانحه را نمی‌توان در ردیف سوانحی گذاشت که طی آن همهٔ واگون‌ها و قطعات قطار درهم می‌شکنند و یا مثلاً تمام مسافران به طرزی دلخراش کشته می‌شوند. نه، چنین نبود، اما یك حادثهٔ واقعی بود که در شب اتفاق افتاد، حادثه‌ای که شاید تاکنون کسی نظیر آن را ندیده و تجربه نکرده باشد. و به همین دلیل دلم می‌خواهد ـ حتی برای سرگرمی هم که شده ـ آن را تعریف کنم.

در آن زمان برای سفر به «درسدن»(۱) و شرکت در مجمعی از ادب دوستان، دعوت شده بودم. سفر از آن سفرهای به اصطلاح هنری بود که رغبت چندانی برنمی‌انگیخت، ولی به هر حال مجمعی که قرار بود در آن حضور یابم این امکان را به وجود می‌آورد تا خودی نشان دهم و بر صحنه ظاهر شوم و جمعیت مشتاق و علاقمند را ببینم و احساس کنم که یك تبعهٔ واقعی «ویلهلم دوم»(۲) هستم. این سفر برای من مزایای دیگری هم داشت، و (چون درسدن شهر بسیار زیبایی است، و به ویژه «تسینگر»(۳) خیلی دیدنی است و از آن شهرهایی است که گردش در آن انبساط خاطر می‌آورد) قصد داشتم بعد از شرکت در آن مجمع و محفل هنری، ده تا چهارده روزی را در «وایسن هیرش»(۴) بگذرانم و تجدیدقوا کنم.

مقدمات سفر را آماده کرده بودم. تمام دستنوشته‌هایم را با تکه نخی محکم در یك بستهٔ قهوه‌ای رنگ پیچیده بودم. این بسته را در قسمت زیرین چمدانم گذاشتم. با خاطری آسوده می‌توانستم سفر کنم، چون این مسافرت در واقع برای من مجانی تمام می‌شد. یك سفر رایگان با قطار و در کوپهٔ درجه یك و مجهز... ولی به رغم این وضع مطلوب، گرفتار التهابی درونی بودم. (در هر سفر همیشه انتظار مبهم وقوع حادثه آزارم می‌دهد، و هرگز نتوانسته‌ام پختگی لازم را برای مسافرت پیدا کنم.) ترس و اضطراب بی‌مورد بود. قطار ـ مثل همیشه ـ هر شب از مونیخ به سوی درسدن حرکت می‌کرد و صبح روز بعد به مقصد می‌رسید. ولی دلداریهایی که به خودم می‌دادم بیهوده بود. دلهرهٔ لعنتی رهایم نمی‌کرد. به سرنوشت نامعلومی می‌اندیشیدم که در هر سفر انتظارم را می‌کشید. رفتارم طوری بود که انگار قطار تنها آن روز و فقط به خاطر من راه می‌افتاد. (هیچ وقت نتوانسته‌ام این تصور بچگانه و مضحك را که همیشه باعث دلهره و تشویش بیش از حد من است، از خود دور کنم) و این حالت خاص تا وقتی که چمدانهایم را با درشکه به ایستگاه راه‌آهن بردم و به واگن وسایل تحویل دادم، با من بود.

حتماً این بار هم پس از تحویل وسایل، کسی عهده‌دار حمل آنها می‌شد؛ و چه لحظه‌های شیرینی است آن لحظه‌ها که مردی وسایلت را حمل می‌کند و تو ورای شیشهٔ قطار، انبوه بی‌شمار بیگانگان را می‌بینی و انتظاری فرحبخش جانت را به هیجان می‌آورد.

این دفعه نیز چون گذشته، به کسی که کیف سفری دستی‌ام را حمل می‌کرد، انعامی قابل توجه دادم، و او پس از دیدن اسکناس کلاه را از سر برداشت و در حالی که به احترام کمر می‌خماند، سفر خوشی را برایم آرزو کرد. سیگار برگی آتش زدم و از پنجرهٔ قطار به محوطهٔ ایستگاه خیره شدم. صدای سوت مأموران، چرخش‌ها، شتاب‌ها، خداحافظی‌ها، طنین بلند صدای روزنامه فروش‌ها، و کسانی که نوشیدنی‌های خنك می‌فروختند و بالاخره نورافکن‌های بزرگ در شامگاه مه‌آلود اکتبر به میهمانی چشمها و گوشهایم می‌آمدند. دو مرد در لباس مخصوص باربران راه‌آهن، گاری دستی مخصوص حمل چمدان‌ها را در امتداد قطار به قسمت نگهداری بار حمل می‌کردند. در آن میان چمدانم را از روی نشانه‌های آشنا و همیشگی‌اش شناختم. چمدان مثل قطعه‌ای کوچك و ظریف در میان قطعات سنگین و بزرگ گرفتار شده بود. فکر کردم که درون آن چه نوشته‌های ارزشمندی خاموش مانده است. و با خودم گفتم: «نگران نباش، مأمن خوبی پیدا کرده‌ای، دستهای مطمئنی مراقبت هستند. اما این مأمور کنترل را ببین، با آن لباس چرمی و سبیل پرپشت باسبیانهای قدیمی، و آن نگاه غضبناك و همیشه بیدارش! نگاه کن، ببین چه طور آن پیرزنی را که مانتوی سیاه و نخ‌نما به تن دارد، سرزنش می‌کند. که چرا ـ احتمالاً ـ سوار کوپهٔ درجه دو شده است. او مظهر حکومت ما، وطن ما، اقتدار و امنیت ماست. با او روابط دوستانه‌ای نمی‌توان برقرار کرد. قوی‌تر و خشن‌تر از آن است که بتوان با او دوست شد ولی می‌توان به او اعتماد کرد. چون چمدانت را با رفتار دوستانه‌ای از زمین بلند می‌کند.»

مردی با بالاپوش زردرنگ پاییزی و چکمه‌های بلند در محوطهٔ ایستگاه قدم می‌زد و سگی قلاده شده را به دنبال خود می‌کشید. من تا آن وقت چنان سگ ریزنقش و زیبایی را به چشم ندیده بودم. تمام ویژگی‌های یك سگ بزرگ سالم و قوی در او خلاصه می‌شد: براق، عضلانی، سیاه خال خالی، تربیت شده و خنده‌دار مثل سگهای کوچك سیرك که برای تفریح جماعت با تمام قدرتی که در جان کوچکشان نهفته است، به سمت دایرهٔ سیرك می‌دوند. نواری نقره‌ای رنگ بر گردن سگ می‌درخشید.

قلاده‌اش چرمی و رنگین بود. اما با تمام ویژگی‌های شگفت‌انگیزش در برابر صاحبش چندان نامتناسب نمی‌نمود. صاحبش نیز، با آن چکمه‌های بلند حتماً نجیب‌زاده بود. حتی عینکش نه تنها چهرهٔ اورا زشت نکرده بود، بلکه اقتدار بیشتری به او می‌بخشید. سبیل افراشته، زاویهٔ لبها و حتی شکل و برش چانه‌اش از تکبر و اعتماد به نفس بی‌مانندش حکایت می‌کرد.

از مأمور خشن وزمخت قطار سئوالی کرد و مرد ساده که به خوبی حس کرده بود با چه سنخ آدمی سروکار دارد، به نشانهٔ احترام کلاهش را برداشت و با ترس و لرز به او پاسخ داد. مرد کمی پا به پا کرد. حرکت کوچکش نشان می‌داد که از شخصیت پرابهت و نافذ خود راضی به نظر می‌رسید. چهره‌اش سرد و ستمگر می‌نمود و می‌توان گفت که تقریباً نظر همه را به خود جلب می‌کرد.

در تب سفر گرفتار نبود. انگار نه انگار که عازم سفر بود. مسافرت را امری بسیار عادی و به دور از هرگونه واقعهٔ خطرناکی تلقی می‌کرد. بی‌آنکه از مقررات و مسئولین بیمی به خود راه دهد، به نظر می‌رسید که در خانه نشسته و استراحت می‌کند.

آشکارا نشان می‌داد که از شخصیت‌های با نفوذ جامعه به شمار می‌رود. بهتر بگویم، یك «ارباب» تمام عیار بود. من که نمی‌توانستم از او چشم بردارم. از دیدنش سیر نمی‌شدم. وقتی که کاملاً اطمینان یافت وقت سوار شدن است، سوار قطار شد. هنگام عبور از راهرو تنه‌ای به من زد، و بدون آن که عذرخواهی کند، بی‌اعتنا به راهش ادامه داد. چه ارباب آداب دانی!

تازه، این رفتار او در قبال اداواطوارهایی که بعداً از او دیدم، بسیار عادی می نمود. بی آنکه واهمه‌ای داشته باشد، با زیر پاگذاشتن مقررات سگش را به داخل کوپه برد. ولی اگر آدمی مثل من سگ خود را به کوپهٔ قطار می برد، قانون و مقررات چه برخوردی با او می کرد؟ بگذریم؛ او از قدرت سلطه جویش در زندگی سود می جست. بالاخره در را پشت سرش بست.

سوت قطار بلندشده بود. قطار تکان آرامی به خود داد و به راه افتاد. چند لحظه پشت پنجره ایستادم و بیرون را نظاره کردم: مسافرانی که دیر به قطار رسیده بودند، کسانی که برای بدرقه آمده بودند، چراغهای معلق، پل آهنی و... از کنار پنجره بلند شدم. کوپهٔ جمع و جوری به من داده بودند تصمیم گرفتم چند ساعتی را به مطالعه‌ای آرامبخش بگذرانم. کتابم را بیرون آوردم و شروع به خواندن کردم. کاناپه‌ای که روی آن دراز کشیده بودم، رنگ لاکی براقی داشت.

برروی میز شکسته‌ای یك زیر سیگاری به چشم می خورد. چراغ گاز همه جا را روشن کرده بود. من در حالی که سیگار دود می کردم کتاب می خواندم.

پس از چند لحظه، مأمور کنترل وارد کوپه شد و بلیتم را خواست. بلیت را کف دستهای سیاهش گذاشتم. مؤدبانه اما کاملاً رسمی حرف می‌زد.

بالاخره سخاوت به خرج داد و «شب به خیر»ی گفت و رفت. می شنیدم که به همه سلام می کرد و کار کنترل بلیت‌ها را ادامه می‌داد تا آنکه در کوپهٔ بغلی را به صدادرآورد. مردی که چکمه‌های بلند به پاداشت، در آن کوپه بود، ولی در را بازنکرد؛ دلش می خواست راحتش بگذارند. شاید هم نمی‌خواست سگش را آفتابی کند، و شاید هم در خواب عمیقی فرورفته بود.

برای دومین بار که در کوپه‌اش به صدا درآمد، با خشونت برخاست و فریاد ترس آوری کشید. لابد فکر می کرد مزاحمش شده‌اند. کلمات خشم آلودش با وجود سروصدای زیاد قطار از دیوار نازکی که بین دو کوپهٔ ما بود، به وضوح شنیده می شد. ...یاد می زد: «چه خبر شده؟ راحتم بگذارید، بی سر... و اصطلاح «بی سروپا» را با تلفظ رسا به کار ... اصطلاح مخصوصی که ورد زبان ارباب ه... ـوارکارها وشوالیه‌هاست. اما مأمور کنترل دست بردار نبود. می خواست بـه هـر تـرتیبی کـه شـده انـجام وظیفـه کـنـد. مـرد مـی‌بـایـد بـلیـتـش را به مأمور کنترل تحویل می‌داد. وارد راهرو شدم تاماجرا را از نزدیك دنبال کنم. بالاخره در کوپه کمی باز شد و «ارباب» از لای در، بلیت را محکم به صورت مأمور بیچاره پرتاب کرد. مأمور کنترل باهر دو دست بلیت را که به چشمش اصابت کرده بود گرفت و در حالی که از چشم آسیب دیده‌اش اشك جاری شده بود، پاشنهٔ پاهایش را به هم چسبانید و تشکر کرد و به نشانهٔ احترام کلاهش را برداشت. من به کوپه ام برگشتم و با ترس و لرز به سراغ کتابم رفتم. فکر می کردم که چگونه می‌توانستم از مأمور بیچاره دفاع کنم. راهی جز سکوت کردن نبود. سیگار دیگری روشن کردم. (معمولاً هنگام مطالعه سیگار می کشم، چون به فعال شدن ذهنم کمك می‌کند.) وقت می گذشت. ساعت حدود ده یا ده و نیم بود. همهٔ مسافران خوابیده بودند. بالاخره من هم با خودم کنارآمدم و به رختخواب رفتم. کوپهٔ من جمع و جور اما مدرن بود. با یك کمد دیواری کوچك و چوب رختی. یك دستشویی نیکلی هم داشت. ملافه های روی تختخواب از تمیزی برق می‌زد و از من رسماً دعوت به خواب می کرد. همه چیز بوی تازگی می‌داد. بوی سال نو. روی تختخواب که دراز می کشیدی، احساس می کردی در خانهٔ خودت هستی. سایه های شب در قطارمی لرزید و همه چیز از شبی آرام حکایت می کرد. و بعد، از صبحی روشن که در «درسدن» خواهیم بود. قبل از خواب مشغول نظافت و شستشو بودم که ناگهان آن حادثه اتفاق افتاد.

انگار همین الان بود. یك تصادف بود. نه، کلمهٔ «تصادف» رسا نیست... نمی‌دانم چه نیرویی، کیفم را از دستانم ربود. با شانه به دیوار خوردم. از درد ناله‌ای سردادم. مجال اندیشیدن نبود. وحشتناکتر از همه کج شدن واگن قطار بود. همه می ترسیدیم. فقط می توانستیم حدس بزنیم که قطار در یك پیچ تند از خط خارج شده است. به علت کج شدن و تکان‌های تند واگن از سویی به سوی دیگر پرت می‌شدیم. در آن لحظه‌ها تنها اتفاقی راکه افتاده بود باحالتی گنگ احساس می کردم ذهنم ازکار افتاده بود و ناباورانه می گفتم: «ایست! ایست! ایست!»

انگار به فرمان من قطار ایستاد. تا قبل از توقف قطار، سکوت مرگباری در واگن حاکم شده بود. به نظر می‌رسید به محض از تکان افتادن قطار، همه یکباره پی برده بودند که چه حادثه‌ای روی داده است. جیغ گوشخراش زنها با فریادهای بلند و خفهٔ مردان درهم آمیخته بود. در این میان فریاد استمداد مردی را شنیدم که چند لحظه پیش مأمور کنترل را یك «بی سروپا» خوانده بود، همان مردی که چکمه‌های بلند به پا داشت. از اقتدار و تکبر در صدایش هیچ اثری نمانده بود. صدایش با لحنی از التماس می لرزید. با عجز و خاکساری فریاد می‌زد: «کمك، کمك!» از کوپه بیرون آمدم. مسافران وحشتزده و سرآسیمه به این سو آن سو می‌دویدند. آن مرد نیز در لباس خواب ابریشمی ایستاده بود و مات و مبهوت به هر سو می‌نگریست. ناگهان فریاد زد: «خدای بزرگ، خدای متعال!» ولی بیش از آن ترسیده بود که من در تصور داشتم. برای آن که کمال فروتنی و خضوعش را به اثبات رسانده باشد، و یا احتمالاً برای آن که «رفع بلا» بطلبد، بار دیگر با طنین تلخ و درد آلودی فریاد کشید: «خدای عزیز...» پس از چند لحظه به نظر می‌رسید که از درخواست کمك منصرف شده است. هولزده به کمك خویش شتافت. به کمد دیواری هجوم برد. (تبر واره ای در کمد واگن ها برای مواقع اضطراری وجود دارد.) ولی چون به کار انداختن ان وسایل وقت زیادی می گرفت با مشت شیشه قطار را خرد کرد. و از میان انبوه مسافران وحشتزده راهی جست و به بیرون پرید. باگریز او، زنها که تازه کمی آرام گرفته بودند، فریاد برآوردند و بازهم جیغهای گوش خراششان فضا را به لرزه درآورد.

من تازه ترس را با همهٔ وجود حس کردم. ضعف غیرقابل وصفی ستون فقراتم را فرا گرفته بود. از شدت ضعف به سختی می توانستم سرپا وقایم بایستم. مسافرین جلو در کوپهٔ یکی از کارمندان قطار جمع شده بودند. مأمور قطار با چشمانی برافروخته از کوپه بیرون آمد. زنها حلقهٔ تنگی را دور او تشکیل دادند. مأمور با صدای بلند گفت:

ـ «قطار از خط خارج شده است».

او در آن شرایط و وضع یکباره به پرحرفی افتاد. لحن و زبان خشك و اداری را یکسره از یاد برده بود. گویی آن حادثه زبان حقیقی و ساده‌اش را باز کرده بود. با صمیمیت و حرارت خاصی در بارهٔ خودش و همسرش حرف می‌زد. در ادامهٔ پرچانگی هایش گفت:

ـ «امروز صبح به زنم گفتم که به دلم افتاده اتفاقی می افتد... خوب، می بینید؟ دیدید که آن اتفـاق افتاد!»

ناگهان دود غلیظی از جایی هجوم آورد و واگن را پر کرد. هیچ کس سر درنمی‌آورد که منشاء دود کجاست. همه به این نتیجه رسیدیم که بهتر است بیرون از واگن‌ها شب را بگذرانیم. ایستگاهی در آن نزدیکی وجود نداشت. وقتی روی ریل پریدیم، دیدیم واگن ما کاملاً کج شده بود. زن‌ها با حالتی تردیدآمیز و ترسان روی ریل پریدند؛ و حالا همگی بیرون از قطار در تاریکی ایستاده بودیم. واگن ما آسیبی ندیده بود و فقط کج شده بود. ولی پانزده، بیست قدم جلوتر از واگن ما محشری برپا بود. حالا علت صدای رعب آوری که قبلاً شنیده بودیم بر ما معلوم شده بود. فانوس‌های مأموران آثار حادثهٔ ویرانگر را روشن می‌کرد. چند تن از مسافران باهیجانزدگی خبرهای تازه‌ای از آنجا آوردند. فهمیدیم که در نزدیکی ایستگاه کوچکی که فاصلهٔ چندانی با «رگنسبورگ»[5]



نداشت، متوقف مانده ایم. قطار سریع السیر ما به علت خرابی خط منحرف شده، در مسیری که قطار باری بزرگی ایستاده بود پیش رفته، و با آن قطار تصادف کرده بود. قسمت عقب قطار باری به کلی متلاشی شده بود، و قطار سریع السیر ما هم که ساخت کارخانهٔ «مافا»(۶)ی مونیخ بود و هفتاد هزار مارك ارزش داشت دو تکه شده بود. در قسمت جلو قطار نیمکت ها درهم پیچیده شده بود.

خبری از میزان تلفات جانی نداشتیم. البته مسافران از پیرزنی صحبت می کردند که احتمالاً جانش را از دست داده بود، گرچه کسی واقعهٔ از دست رفتن جان او را به چشم ندیده بود. مسافران همه جا را زیر و رو می کردند. کودکان زیر وسایل خرد و ریز مانده بودند. وحشتناك بود. واگن وسایل به کلی از بین رفته بود. چه بر سر چمدانها آمده بود؟ چمدانها نیز از بین رفته بودند؟ آنجا ایستاده بودم...

مأموری که بعد معلوم شد رئیس ایستگاه است، بدون شبکلاه، کنار قطار راه می رفت، و اشك ریزان به مسافرین دستور می داد که به صف بایستند و یکی یکی به کوپه هایشان بازگردند. اما چون نشانه های ظاهری یك رئیس ایستگاه را نداشت، هیچ کس به اوامرش توجهی نمی کرد. مرد بیچاره، مورد بازخواست قرار می گرفت. احتمالاً دوران زندگی اداریش ـ چه می گویم؟ ـ اصلاً دوران زندگیش به سر آمده بود. جای پرسش از وضع وسایل شخصی نبود. مرد دیگری هم لنگ لنگان سررسید. از روی سبیل پاسبانیش، شناختمش. از مأموران قطار بود، همان مأمور خشمگین و هوشیار سرشب ما، نمایندهٔ حکومت و دولت ما. خم شده بود و دستی به زانو داشت. به نظر می رسید به چیزی جز زانویش فکر نمی کرد. می گفت:

ـ «آخ،آخ،...»

ـ «چه اتفاقی افتاده؟»

ـ «آقای رییس، آن زیرگیر کرده بودم، تا سینه زیر آوار فرورفته بودم. بالاخره توانستم از سقف قطار راهی پیداکنم و بگریزم.»

اما این لفظ «گریختن» بیشتر به مذاق روزنامه نگارها خوش می آمد. او مطمئناً در مواقع دیگر چنین لفظی را به کار نمی برد. او نه تنها سانحه ای را دیده بود، بلکه گزارشی نیز از این سانحه به دست آورده بود. ولی چه سود؟ موقع مناسبی نبود تا از او سراغ چمدانم را بگیرم.

بالاخره از جوان سرزنده، با ابهت و هجانزده ای که از ویرانه های آنسو می آمد، در مورد چمدانها پرسیدم.

ـ «هیچکس نمی تواند بفهمد که آنجا چه خبر بود؟»

حس کردم با طعنه سخن می گوید. شاید می خواست به من بگوید: «برو خدا را شکر کن که جان سالم به در برده ای» ادامه داد:

ـ «همه چیز به هم ریخته است. کفشهای زنانه...» و باز در حالی که مفش را بالا می کشید به صورت منفی بافانه ای گفت:

ـ «وقتی همه چیز جمع وجور و مرتب شود، روشن می شود که چه اتفاقی روی داده است.»

• آن جا ایستاده بودم، تنهای تنها. در میان ظلمت شب وروی ریلهای راه آهن. قلبم را می آزمودم. «جمع و جورکردن» یعنی چه؟ می باید دستنویسهای من جمع و جور می شد. پس آنها از بین رفته اند. شاید هم پاره پاره و یا مچاله شده اند. لانه های زنبوری شکل من، تاروپود سالها رنج و انتظار، حاصل هوشیاری ها، غرورها و رنجهای من، الان به چه شکلی درآمده اند؟ نسخهٔ دومی نیز از آن یادداشتها نداشتم... یادداشتهای آماده به خدمت، بدیع، جاندار، هوشمند، و اما صامت. چه کار می توانستم بکنم؟ خود را دقیقاً آزموده بودم و می دانستم که باید از نو شروع کنم. شاید این بار سختی راه کمتر باشد...

گروه امداد از راه رسید. چراغ های قرمز ماشین آتش نشانی سایه و روشنهایی در قسمت منهدم شدهٔ قطار به وجود آورده بود. وقتی خواستم جلو بروم تا واگن وسایل را از نزدیك ببینم، با خوشحالی دیدم که چمدانها هیچ آسیبی ندیده اند. فقط محمولهٔ قطار باری به شدت آسیب دیده بود. مسافرین چون دریایی از گلولهٔ نخ، به نظر می رسیدند.

با خاطری آسوده به میان مردم رفتم، به میان مردمی که ایستاده بودند و حسابی پر حرفی می کردند و این حادثهٔ شوم موجب شده بود که نوعی صمیمیت و گرمی میانشان به وجود آید. به نظر می رسید که رانندهٔ قطار ماهرانه عمل کرده، از یك پیشامد ناگوار پیشگیری کرده بود. اگر او مهارت نمی داشت یقیناً همهٔ ما دچار یك سانحهٔ مهیب می شدیم و قطار کاملاً واژگون می شد. مرحبا به رانندهٔ قطار! البته کسی او را ندیده بود، اما شهرتش همه جا پیچیده بود و همه تحسینش می کردیم. مردی در تاریکی به کسی اشاره کرد و گفت: «اوست مردی که جان همه ما را نجات داده است».

همه به او اشاره می کردند. مأمورین امداد با مشعلهایشان در کنار آخرین واگن صف کشیده بودند. با آنکه قطاری دیده نمی شد. جوان سرزنده ای که مرا با اداهای زنانه اش می ترساند. با مشعلی که در دست داشت علامت می داد.

نظم مجدداً بر قرار شده بود و حکومت ما، پدر ما، رفتار و نگاهش را دوباره به دست آورده بود.

دستگاههای تلگراف به کار افتادند. تمام اقدامات لازم صورت گرفت. قطار امداد از «رگنسبورگ» با احتیاط توقف کرد. چند نور افکن قسمت منهدم شدهٔ قطار را روشن کرده بود. مسافران را با قطار امداد به ساختمان کوچکی در ایستگاه منتقل کردند. ماجرایی جدید چشم به راهمان بود. به اتاقی که حکم اتاق انتظار داشت، نقل مکان کردیم. اتاق از مسافران پر شده بود و جای سوزن انداختن نبود. پس از یك ساعت، قطار اکسپرس از راه رسید. من بلیت درجهٔ یك داشتم، ولی کوپهٔ درجهٔ یك آن قطار مملو از آدم بود و جایی برای نشستن نداشت. با این وجود به دنبال جایی برای نشستن بودم. اما حدس بزن که چه کسی را دیدم؟ همان «ارباب» چکمه پوش را که اصطلاحات سوار کارها و شوالیه ها را به کار می برد....

قهرمان من! او در گوشه ای چمباتمه زده بود. از سگش خبری نبود.

علیرغم آداب و رسوم اربابی، پذیرفته بود که سگش در دخمهٔ تاریك پشت لوکوموتیو بیتوته و ناله کند.

«ارباب» بلیت زردی داشت که دیگر بلا استفاده مانده بود. در حالی که غرولند می کرد، می کوشید در برابر برابری و همسانی یی که این سانحه و مصیبت به بار آورده بود، مقاومت کند.

مردی با سادگی به او گفت: «باز هم خدا را شکر کنید که نشسته اید». «ارباب» با آنکه جای خوبی برای نشستن نصیبش شده بود به زحمت لبخندی منجمد تحویلش داد. در این میان پیر زنی با تکیه بر دو تن از گروه امداد وارد قطار شد. پیر زن مدام می پرسید: «کوپهٔ درجهٔ یك همین جاست؟ واقعاً این کوپه درجهٔ یك است؟»

وقتی که مطمئن شد در کوپهٔ درجه یك نشسته است، نفس راحتی کشید و روی نیمکت مخملی ولو شد، انگار از دامی مهلك نجات یافته بود.

ساعت ۵ صبح بود و هوا روشن شده بود. قرار شد با سه ساعت تأخیر به «درسدن» برسیم. این سانحهٔ قطاری بود که من تجربه کرده بودم؛ و بهتر است بگویم واقعه ای بود که می توانست به یك سانحهٔ فجیع تبدیل شود. اگر مورد سرزنش اهل منطق قرار نگیرم باید بگویم دیگر به این زودی ها شاهد چنین سانحه ای نخواهم بود.

■

پی نویس

(1). Dresden

(2). Wilhelms II.

اویلهلم دوم (۱۸۵۹ـ۱۹۴۱) از سال ۱۸۸۸ تا ۱۹۱۸ امپراطور آلمان و پادشاه پروس بود.

(3). Zwinger

(4). Der weisse Hirsch

(5). Regensburg

(6). Mafa





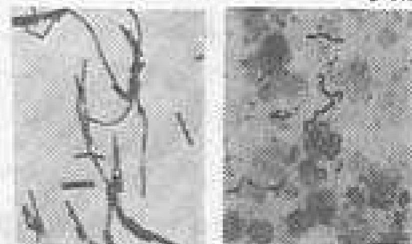
انتشارات کلمه

Kalemeh Publishing House

منتشر کرده است:

- فرهنگ پزشکی (انگلیسی - فارسی) دکتر محمد هوشمند ویژه
- دستور زبان انگلیسی
  دکتر ضیاء حسینی ـ فاطمه آشتیانی مقدم
- اساس فیزیولوژی بالینی
  دکتر علی صادقی لویه ـ دکتر فرخ شادان
- روشهای عملی میکروبیولوژی عمومی دکتر حسن اوحدی نیا
- جراحی عمومی و جراحی در مجروحین جنگ دکتر احمد مروستی
- تشخیص و درمان مسمومیت ها
  دکتر محمد هوشمند ویژه
- دندان پزشکی پیشگیری
  دکتر خسرو ثابتی ـ دکتر همایون یزدانی

روشهای عملی میکروبیولوژی عمومی
وکاربرد آن در علوم پزشکی
(به ضمیمه اطلس میکرب شناسی بالینی)
تألیف: دکتر حسن اوحدی نیا





جراحی عمومی
و
جراحی در مجروحین جنگ
برای پرستاران و رشته های پیراپزشکی



تألیف: دکتر احمد مروستی

تشخیص و درمان
مسمومیت ها
تشخیص و درمان مسمومیتهای دارونی، شیمیائی
غذائی و مسمومیتهای ناشی از گزیدگی حشرات



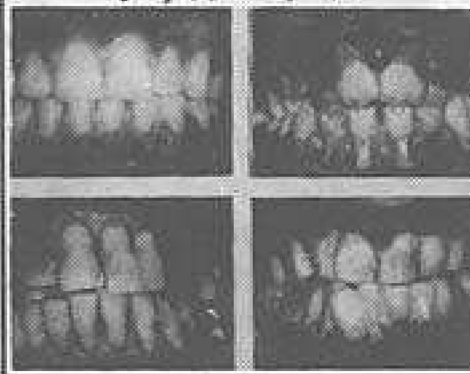
دکتر محمد هوشمند ویژه

اساس
فیزیولوژی بالینی



تألیف:
گرین J. H. GREEN
پروفسور فیزیولوژی دانشگاه لندن
ترجمه:
دکتر علی صادقی لویه ـ دکتر فرخ شادان
گروه فیزیولوژی دانشکده پزشکی دانشگاه تهران

دندان پزشکی پیشگیری



فرهنگ پزشکی
انگلیسی ـ فارسی

دستور زبان انگلیسی

فروش در کلیه کتابفروشی ها

انتشارات کلمه ـ مقابل دانشگاه تهران تلفن: ۶۴۰۸۶۰۶

یادداشتی بر یک رمان:

آمریکا: دوزخ «ددبیتن» برای «ددبیتن»



■ علی اصغر شیرزادی

ببیت.
اثر سینکلرلوییس.
ترجمه منوچهر بدیعی.
۴۹۲ صفحه.
از: انتشارات نیلوفر.

■ «ببیت»، اثر سینکلرلوییس، بی گمان یک رمان بزرگ ودرجه اول نیست، اما بسیاری از وجوه ومشخصه‌های کلی رمان‌های بزرگ را داراست. در تعریفی کوتاه می توان رمان «ببیت» را یک اثر کلاسیک نو دانست که با اسلوبی نزدیک به اسلوب «واقعگرایی جامعه گرا»، بر زمینه رشد و رونق اقتصادی آمریکای پس از جنگ جهانی اول، ودر باره شکل گیری خواست‌ها، آداب وخلق وخوی قالبی آمریکاییان در برتویکه تازی تقریبا بلامنازع سرمایه سالاری صنعتی، نوشته شده است.

سینکلرلوییس که بادر نظر گرفتن نوعی طبقه بندی ناگزیر، از نسل جدید نویسندگان واقعگرای چند دهه آغاز قرن حاضر به شمار می‌رود، شاید بیش از هر نویسنده دیگر آمریکایی با پیگیری وگرایشی علنی ـ درقالب کلاسیک ویا بهره گیری وتاثیرپذیری ادبی وسیاسی از رئالیست‌های بزرگ روسی چون داستایوسکی، تورگنیف وتولستوی ـ به تضادها، پیچیدگی‌ها وستمگری‌های اجتماعی ومسایل فرد وجامعه پرداخته است. «ببیت» نیز که مانند بیشتر آثار لوییس لحن وجهت گیری معترضانه‌ای در ستیز با مجموعه نظام وزندگی بورژ وازی جدید آمریکایی دارد، مفهوم وماهیت راقعی زندگی مادی ومعنوی جمعی از شهروندان نمونه وار آمریکا را در روند رشد شتابان اقتصادی، تداوم تناقضات اجتماعی وناموزونی‌های به ظاهر چاره ناپذیر فرهنگی، برملا می کند.

سینکلرلوییس ـ متولد سال ۱۸۸۵ـ که پس از تحصیلات دانشگاهی حدود ده سال به حرفه روزنامه نگاری اشتغال داشت واز این رهگذر در شناخت جامعه آمریکایی تجربه‌های مستقیم وارزشمند اندوخته بود، پس از نوشتن چندین داستان کوتاه، به سال ۱۹۱۶ رمان «خیابان اصلی» را منتشر کرد وبه عنوان نویسنده ای جوان وبا قریحه شناخته شد. او که

درسال ۱۹۲۵ برنده پولیتزر ادبی شده بود، در اعتراض به کل نظام ایالات متحده آمریکا، از پذیرفتن این جایزه خودداری کرد، وپنج سال بعد به عنوان اولین نویسنده آمریکایی نوبل گرفت. لوییس که بنا به یك تعریف، شایستگی ویژه‌ای برای درك وانتخاب وپروراندن درونمایه‌های مردمی وضد فاشیستی داشت، با نوشتن رمان «ببیت» نشان داد که عمیق‌تر از دیگر نویسندگان آن دوران از خود آگاهی ادبی وهنری که در پایان قرن نوزدهم با نفی وطرد تمسخر آمیز خوشبینی‌های سهل انگارانه وساده لوحانه شروع شده بود، برخوردار است. آن حال وهوای خوشبینی سترون، که در پرهیز و هراس محافظه کارانه از درگیر شدن با تناقضات و مضمون‌های پیچیده زندگانی فردی واجتماعی، تا سالهای پایانی قرن گذشته ادبیات آمریکا را در پوششی رنگین از پس مانده رمانتیسم کهنه، بی رنگ ورمق نگهداشته بود، با تابش نور تند واقعیت‌های تلخ ودردناك راهی جز نابودی نداشت. البته قبلاً انعکاسی کم و بیش مستقیم از نفی این خوشبینی پوچ در برخی آثار مارك تواین، استفن کرین، جك لندن، تئودوردرایزر وآپتون سینکلر دیده شده بود.

در قرن گذشته نظریه پردازان ـ با یقینی بی چون وچرا ـ در نگاهی به پشت سر ودرنگ خوشباورانه بر بندهایی از اعلامیه استقلال آمریکا، برای «بهشت زمینی مهاجران» آینده‌ای سرشار از روشنایی وخوشبختی را همراه با رشد پیوسته وبی وقفه توان مادی واقتصادی واجتماعی پیش بینی می کردند. اما با رونق وترقی مادی در طول چندین دهه، نه تنها تناقضات وتاریکی‌های اجتماعی از بین نرفت، بل در ابعاد گسترده تر وخشن تر چهره نمود. تنعم وآسودگی مادی وقدرت اقتصادی حاصل شد، ولی شادکامی حقیقی، رهایی واحراز هویت وشخصیت هدفمند انسانی بیش از پیش دور از دسترس مانده حالا دیگر آن نظریه پردازان خوشباور که دنیا را به گونه مجموعه‌ای ساده وکاملاً شناخته شده در سیطره هردم فزاینده دانش‌های تجربی وفنی می‌دیدند وتمامی ابهامات وپرسش‌ها وارزش های «مزاحم» را از دیدگاه رانده بودند، از درون تابوت‌های با شکوه وگورهای فراموش شده شان نمی‌توانستند سرخوردگی‌های فرزندان خود را در بیهودگی وپوچی «زیستن برای زیستن» دریابند. رشد وترقی مادی ادامه داشت، ولی «رویای آمریکایی» که با اعلامیه استقلال آمریکا، به مثابه تبلور وتجسم آرزوهایی بسیار شریف وکهن می‌رفت تا محملی واقعی بیابد وپایه‌های تاریخی واجتماعی پیدا کند، در مرز خیالات خوش مدفون شد و آن بهشت موعودی که بورژوازی نو نوید دستیابی به آن را «در همین جهان» داده بود به دست نیامد. ادبیات قهراً می باید این ناکامی را در می یافت ولامحاله باز می تاباند.

درسالهای پیش از بروز بحران بزرگ اقتصادی (بلیه رشد ناموزون)، در دوره کوتاه رونق مادی ومالی پس از پایان جنگ جهانی اول، ایالات متحده آمریکا که در طول آن جنگ ویرانگر ـ بر خلاف اغلب کشورهای پیشرفته صنعتی اروپا ـ لطمه وآسیبی ندیده بود، به لطف جنگ بزرگ از لحاظ اقتصادی و صنعتی بسرعت قدرت گرفت و خیلی آسان به عنوان ثروتمندترین کشورهای جهان پا به عرصه رقابت‌های حاد استعماری گذاشت. در پایان جنگ، آمریکا که از زمینه‌ها و استعدادهای بالقوه و چشمگیری در جهت رشد فزاینده سرمایه‌داری مالی وصنعتی به طور کامل بهره مند بود، در بهترین شرایط اقتصادی قرار گرفت. اکنون موقعیت مادی ومالی ایالات متحده در حدی باور نکردنی وغیر قابل پیش بینی یکسره دگرگون شده بود. ولی فاصله‌ها وتفاوت‌های هراس آور بین پیشرفت شتابان اقتصادی ومادی از یك سو، وعقب ماندگی‌های اخلاقی، معنوی وفرهنگی از دیگر سو به نحوی بسیار بارزتر از گذشته تداوم یافته بود. روحیه «پولگرایی» به گونه‌ای جادویی وشگفت انگیز به روحیه مسلط تبدیل شده بود و بر زمینه‌ای غمناك وتلخ از ستمدیدگی ولگدمال شدگی‌های رنگین پوستان ومیلیون‌ها، شهروند فقیر وغارت شده دیگر یکه تازی می‌کرد. این تناقضات وناموزونی‌ها، همراه با خود آگاهی تاریخی وادبی، ذهن ووجدان نویسندگان نسل نو را به خود مشغول می‌داشت. بر این اساس می توان گفت که گرایش عمده ادبیات آمریکایی در دوران پس از جنگ جهانی اول به سوی واقعگرایی ویژه‌ای بود، ودر چنین وضعی بسیاری از داستان نویسان آمریکایی ـ به رغم پیگیری هدفهای گوناگون ادبی وسیاسی ـ به تضادها ومضحکه‌های دردبار جامعه خود پی بردند، وکوشیدند سیمایی واقعی از جنبه‌های مختلف زندگی فردی واجتماعی آمریکاییان به دست دهند. سینکلرلوییس نیز که از این تاثیرات وگرایشهای عمده ادبی وسیاسی برکنار نمانده بود، بنا به سرشت وتجربیات خود به عنوان نویسنده‌ای پرتوان در این عرصه فعال شد ودرخشید. او با نوشتن رمان «ببیت» بر زوایای شبه فرهنگ صنعتی که نتیجه رشد بلامعارض سرمایه داری نوین بود خیره شد و «شعور مصرفی» عام را که حاصل پس ماندگی‌ها یا پس مانده نگهداشته شدن های فرهنگی است، ترسیم کرد. قانون عام، روحیه مسلط وساختار نظام آمریکایی در نگاه دقیق ودرونکاو سینکلرلوییس به این صورت تجسم یافت: حق همیشه وپیوسته بازورمداران ثروتمند است، قوانین را آنها وضع می کنند ومی شکنند. در جامعه آمریکایی «پول» یعنی همه چیز وهر کس که پولدارتر است، بی تردید «سرور» است، وبرای «پولدار» شدن هر کار واقدامی ـ ولو به تباهی کشاندن معصومان وبه رگبار بستن کودکان ـ به شرط رعایت قواعد بازی‌های دسیسه آمیز وبه دست آوردن «کلید واسم رمز» برای همه مجاز است. سینکلرلوییس با نوشتن رمان «ببیت» به نوبه خود، ضمن ارائه نقدی جامعه شناختی، رئالیسم ادبی ویژه آمریکا را گامی به پیش برد، وموفق شد یك «شخصیت» مستقل از «سنخ» شهروندمتوسط ـ الحال آمریکایی را در ادبیات تثبیت کند.

«ببیت» با لحنی از طنزی آشکار وخشن شروع می‌شود، با طنزی از لحاظ سبك کلام بیرونی واز نظر کشف تعارض‌ها ومضحکه تلخ مناسبات بین آدمیان، ومیان آدمیان واشیاء، درونی. این لحن وسیاق کلام در سراسر رمان با آهنگی تقریبا یکنواخت حفظ می شود.

رمان با توصیفی فشرده وشفاف از شهر «زنیط» ـ یك شهر متوسط آمریکایی ـ در آغاز دهه سوم قرن حاضر، خواننده را در مکان وقوع رویدادها وتحرك وفعل وانفعال پذیری شخصیت‌های اثر قرار می‌دهد:

«برجهای شهر زنیط بر فراز مه صبحگاهی سربر کشیده بودند: برجهایی زمخت از فولاد و سیمان و آهك، به ستبری صخره و به ظرافت میلهٔ نقره. این برجها نه قلعه بودند نه کلیسا، بلکه ساختمانهای اداری بودند، بی پیرایه و زیبا».

زمان و مکان با توصیف مستقیم و از چشم اندازی مشخص تعیین می شود. صبحگاه است و شهری صنعتی از خواب بیدار می شود؛ تا در تداوم ترکاندن پوسته‌های رشد پیوسته، روزی دیگر را آغاز کند:

«مه بر بناهای فرسودهٔ نسل‌های پیشین دل می سوزاند: بر پستخانه باآن شیروانی توفال دار کج و کوله‌اش، بر مناره‌های آجری قرمزخانه‌های کهنهٔ بی قواره، بر کارخانه‌ها با پنجره های حقیر و دودزده، بر کلبه‌های چوبی که به رنگ گل رنگشان کرده بودند. شهر آکنده از این ناهمواری‌ها بود، اما برجهای پاکیزه این ناهمواری‌ها را از منطقهٔ تجاری شهر زدوده بودند و در تپه‌های دوردست خانه‌های نوساز که ـ ظاهراً ـ کانون خنده و آرامش بودند، می درخشیدند».

نویسنده در همین چند سطر نخست رمان، قرارداد پوشیده و ضمنی‌اش را باخواننده امضاء می کند و تلویحاً می گوید که بر چه راهی پای گذاشته، و قصد بازگویی چه ماجرایی را دارد، و بعد، بلافاصله شخصیت اصلی و محوری رمان را معرفی می کند: «جورج ـ اف ـ ببیت». چهل و شش ساله، دلال معاملات ملکی، که هیچ چیز نمی سازد و در کار فروش خانه به قیمتی بیش از وسع و توانمالی مردم ـ از هر لایه و صنف ـ چرب زبان، استاد و چیره دست است. او در صبحی از ماه آوریل سال ۱۹۲۰، در بهار خواب سرپوشیدهٔ یکی از خانه‌هایی که به سبك خانه‌های کوچ نشینان هلندی در یك ناحیهٔ مسکونی زنیط، معروف به «گلزار تپه» ساخته شده، از خواب بیدار می شود. مردی است که هیچ نشانی از غول ندارد. به ظاهر کامیاب، هوشمند، اهل خانه وخانواده و خالی از شور و شوق‌های «مخرب» است؛ ولی... بازهم خواب «پریزاد» رؤیاهایش را دیده است:

«سالها بود که این پریزاد در خواب به سراغش می آمد. دیگران فقط جورجی ببیت را می‌دیدند اما پریزاد در وجود او جوانی رعنا می‌دید. در تاریکی بیشه‌های اسرارآمیز منتظر او می‌ماند...».

نویسنده به گونه‌ای منظم، با در نظر گرفتن توالی زمانی این شخصیت بی‌رنگ و بو و خاصیت را به حرکت در می آورد و از طریق او، و در حول و حوش او دیگر شخصیت‌های رمانش را می شناساند. جورج ببیت در خانه‌ای زندگی می‌کند که طبق نمونه «خانه‌های مدرن و شاد برای درآمدهای متوسط» ساخته شده است. او با چهرهٔ گلگون و غالباً خشنود و بشاش، عقایدش را از سر مقاله‌های آبکی و فرمایشی یك روزنامهٔ محلی می گیرد و چنان در این عقاید غرق می شود که گویی خود بر اثر تلاش و تقلاهای طولانی روح و جان به دستشان آورده است. آن قدر «عقل و شعور» دارد که عضو باشگاه «کله گنده ها» و پیوند یافته با «آدمهای حسابی» شهر باشد. چنان به راست ◄



غلتید، که «امور خیریه» را «سرشتر سوسیالیسم» می بیند. به دخترش «ورونا»، دختر خپلهٔ خوش جریدهٔ مو قهوه ای بیست و دو ساله‌ای که تازه درسش را در کالج تمام کرده است و ششدانگ حواسش به هواهای نفسانی و وظایف به اصطلاح انسانی و شل و ول بودن علاج ناپذیر لباس های خاکستری است، و می خواهد «امور خیریه» را پیش ببرد، می گوید:

«خوب گوشهایت را باز کن! اولین چیزی که باید بدانی این است که همهٔ این خیریه بازی‌ها و حراقی‌ها و استراحتگاهها و تفریحگاهها و این جور چیزها توی این دنیا فقط و فقط سرشتر سوسیالیسم است. آدمها هر قدر زودتر بفهمند که دیگر کسی بادشان نمی‌زند و نباید توقع نان مفت داشته باشند و تا وقتی کار نکنند و زحمت نکشند مدرسهٔ مجانی و اسباب بازی و زلم زیمبو برای بچه هایشان در کار نیست، بعله، هر چه زودتر این را بفهمند، زودتر سرکار می‌روند و چیز می سازند و می سازند و می سازند! مملکت ما به همین احتیاج دارد».

رمان با آهنگی کند و به شدت حساب شده پیش می‌رود: و ملال، آن نوع ملال ذاتی و درونی که زندگی میلیون‌ها آمریکایی از سنخ «جورج ـ اف ـ ببیت» را تضمین می کند، در فصل به فصل آن حس می شود.

در فصل اول ببیت از خواب صبحگاهی بیدار می شود. در فصل دوم بر سر میز صبحانه می نشیند و با دخترش ورونا و پسرش تد (تئودور روزولت ببیت هفده سالهٔ پرلفت و لعاب، شاگرد سر به هوای سال ماقبل آخر دبیرستان) که برای گرفتن اتومبیل «بابا» و رفتن به دنبال «امور شبانه» به همدیگر می توپند و لیجار بار یکدیگر می کنند، گپ و گفتگویی ناخوشایند دارد. دل ببیت فقط به دختر ده ساله‌اش تینکا (کاترین) خوش است. خموشی‌های بلاهت آمیز و بردبارانهٔ زنش «میرا» هم از درون حال او را به هم می‌زند، ولی به روی خود نمی آورد. در فصل سوم به سوی محل کارش ـ بنگاه معاملات ملکی ـ حرکت می کند و... سه فصل کامل رمان را ـ ظاهراً ـ با سه حرکت کند بر می کند. سینکلر لوییس از زاویه دید «دانای کل» عمل می کند و با ذکر جزئیات، درون و بیرون شخصیت‌ها را به نمایش می گذارد: فی المثل می نویسد:

«برای جورج ـ اف ـ ببیت، مانند بسیاری از اهالی شهر زنیط، اتومبیلش شعر بود، نمایش بود، عشق بود، قهرمانی بود. دفتر کارش برای او مانند کشتی دزد دریایی بود، اما اتومبیلش همچون گشت و گذاری بود در ساحل»

یکی از سرشناس‌ترین همسایه‌های مورد علاقه و احترام ببیت، جناب آقای دکتر «لیتلفیلد» است: دانشمند بزرگ محله که قولش در بارهٔ همه چیز حجت است، الا در مورد نوزادان، آشپزی و موتور. دکتر در اقتصاد است، رییس کارگزینی و مشاور تبلیغاتی شرکت حمل و نقل شهری زنیط است:

«کافی بود که ده ساعت قبل به او خبر بدهند تا در انجمن شهر یا مجلس قانونگذاری ایالت حاضر شود و با قطار کردن آمار و ارقام و ذکر شواهدی از لهستان و زلاند نو به ضرس قاطع ثابت کند که شرکت تراموای شهری عاشق و دلباختهٔ کارکنان خود می باشد و همهٔ سهام آن متعلق به بیوه زنان و یتیمان است و هر کاری که این شرکت مایل به انجام دادن آن باشد به سود مالکان مستغلات است، زیرا بر ارزش اجاری مستغلات آنها می افزاید و در عین حال به سود تهیدستان نیز هست زیرا کرایه مستغلات را پایین می آورد» او این ویژگی نادر را هم دارد که به دلالی معاملات ملکی و یافتن بازار فروش برای لوازم حمام می تواند رنگ تمام عیار تقدس ببخشد. او، وقتی که جورجی ببیت نظرش را در بارهٔ کاندیدای حزب جمهوریخواه می‌پرسد، رك و راست به عنوان یك «دانشمند» می گوید که آن چه آمریکا بیش از هر چیز به آن نیاز دارد این است که همهٔ اموزش با روش‌های تجارتی اداره شود، با مدیریت تام الاختیار بازرگانی: و ببیت، به وجد آمده و شوق زده، می گوید:

«راستی خوشحالم که این حرف را از دهان شما می شنوم! من نمی‌دانستم شما با آن روابطی که با دانشگاهها و این جور چیزها دارید نظرتان در این مورد چیست: حالا خوشحال شدم که دیدم شما هم این نظر را دارید. در این برهه از زمان، چیزی که کشور ما به آن نیاز دارد نه رییس دانشگاه است نه دری وری بافتن در بارهٔ سیاست خارجی، بلکه مدیریت خوب ـ صحیح ـ اقتصادی بازرگانی است: همین نیاز به ما امکان می دهد آدمهایی را که سر کارند آن طور که باید و شاید عوض کنیم»

سینکلرلوییس با این بیان، ذات و جوهرهٔ زندگی و حیات آمریکایی را از میان لایه‌ها و آرایه‌های پر زرق و برق، و به رغم بوق و کرنای کر کننده در باب آزادی و دموکراسی جامعهٔ به اصطلاح «باز»، برهنه و عریان می کند: و با طنزی خشن عمق ابتذال و خشونت هدفها و نیات عمده و مسلط حاکمان را در ثروتمندترین کشورهای جهان نشان می‌دهد. او به این نحو لحن جانبدار خود را برای رساندن پیامی مشخص به خواننده، تسجیل می کند.

سینکلرلوییس معترض، شخصیت‌های رمان و به ویژه شخصیت اصلی ـ «جورج ـ اف ـ ببیت» ـ را از هر زاویه، از درون و بیرون، و در هر لحظه و هر جا زیر ذره بین می گذارد. وقتی توأم با ظرافتی سرد، کار او را در تشریح همه جانبهٔ برخی شخصیت‌های رمان به کار حشره شناسان کار آزموده و خبره شبیه می سازد. همین ویژگی کار او در رمان ببیت، حکایت از خشم و آزردگی عمیق نویسنده ای واقعگرا دارد که از ریا کاری سازمان یافته و تسلط تبهکارانه زور و زر در زیورهای ظاهر ـ الصلاح و چشم افسای «دموکراسی بازرگانان نوکیسه» به جان آمده است، و می کوشد تا در ساخت و شکلی هنری و به یاری طنزی که گاه خشونتی کین توزانه را باز می تاباند، فریاد اعتراض سر دهد. او با مهارتی در خور تحسین نیزه‌های طنز خشم آلوده‌اش را بر تن‌های چربی گرفتهٔ کسانی فرو می کند که در روند قالبی شدن از حداقل سجیه‌های بشری تهی می شوند تا در مأمن «گله» بمانند و خوش باشند.

سینکلرلوییس با توصیف دقیق ظواهر و برون، و تشریح ترسهای حقیر، دغدغه‌های پوچ، تمنیات پلشت و نیات تباه «آدم»های رمان خود، آنان را به عنوان «حشره»هایی پست و در عین حال ترحم برانگیز بر صحنه‌هایی از آمیزهٔ مضحکه، ابتذال و اضطراب‌های به ظاهر بی دلیل، به معرض تماشا و داوری می گذارد. این واکنش ادبی، نوعی تعرض دردمندانهٔ یك خردمند نیك اندیش است، که مانند بسیاری از اندیشمندان و نویسندگان آمریکایی، از عقاید مسلط بر اجتماع آمریکا به تهوع دچار شده است. او که «جرج ببیت» را لحظه به لحظه دنبال می کند، در حرکات و تمنیات این «شخصیت»، از انحطاط اخلاقی و تباهی وجدان و خود فریبی بسیاری مردان آمریکایی به اصطلاح اهل خانه و خانواده پرده بر می‌دارد و نشان می‌دهد که آقای «ببیت»، فارغ التحصیل حقوق، دلال موفق معاملات ملکی با پوزه‌ای خوشبخت، کسی که می کوشد یك «آمریکایی تمام عیار» باشد، وقتی از زن و بچه هایش، از کارش، از دلمشغولی‌هایش و همهٔ زندگیش بیزار می شود، بابت این بیزاری خود را سرزنش می کند و از خود بیزار می شود: اما با مهارتی غریب نقاب بر چهره می‌زند و صمیمانه خود را می فریبد. این آقای ببیت با قاطعیت هر چه تمامتر قانون منع ساخت و خرید و فروش و مصرف نوشیدنی‌های الکلی را لازم الاجرا می داند، ولی نه برای خودش و دوستان «ممتاز»ش! ضمنا با این که گاهی دلش می خواهد بزند به جنگل و... همیشه و هر روز با نگاهی زیر جلکی و چسبناك سر و رو و هیکل منشی سیه موی جوانش ـ «میس مك گاون» ـ را می پاید. میس مك گاون دختری است که در دفتر کار ببیت تند نویسی می کند و سمت منشی «آقا» را دارد، و از زیبایی و طراوتی دخترانه برخوردار است. ببیت او را دزدانه و دور از چشم او ـ می نگرد و در مخیله هوس‌ها می پروراند، اما هرگز جرأت دست از پا دراز کردن در مقابل او را ندارد: فقط گاهی این دوشیزه را به جای آن پریزاد خوابهایش می‌نشاند. دست به هیچ عمل و کار «ناشایست» نمی زند، ولی نه از آن رو که به همسرش وفادار است، یا اعتقادی به نیکی‌ها و پاکی‌های اخلاقی دارد: نه، او فقط می‌ترسد! از «دردسر» می ترسد!

«در تمام دوران بیست سالهٔ زندگی زناشوییش همیشه با وجدان معذب به هر قوزك پای زیبایی و به هر شانهٔ نرمی خیره شده و همه را به گنجینهٔ خاطر سپرده بود: اما حتی یك بار هم نشده بود که دست به کاری بزند که آبرویش را به خطر بیندازد....»

و بعد، در فصل‌های بعدی می‌بینیم که بالاخره «دست به کار»ی می زند، چون از هر جهت یقین یافته است که «کار»ش پنهان می ماند نه «معشوقه» دردسر می آفریند و نه «همسر» وفاداربویی از بی وفایی‌های او می برد. جورج ببیت، دلال معاملات ملکی که آرزو دارد آدمیان در سراسر ایالات متحده بر سر عقل و انصاف آیند و دلالهای معاملات ملکی را «کارشناس املاك» بنامند، به تصادف با زنی بیوه ـ خانم «تانیس جودویك» ـ سروسری پیدا می کند: و در شرایطی که یك اعتصاب کارگری در زنیط به ضرب و زور «با معرفتها» در هم شکسته می شود: آشنایی و رابطهٔ ببیت و خانم جودویك، تکان مختصری به زندگی یکنواخت و راکد «جورجی» می‌دهد، و نهایتاً چرخشی ساده ـ بدون تعلیق و توطئه ـ در رمان به وجود می آورد. در همین مقطع است که «جورج ـ اف ـ ببیت» به عنوان موجودی با پس مانده‌هایی رسوب کرده از هویت یك «انسان» سابق ـ که هنوز هم گاهی دلش می خواهد همه چیز را ول کند و به جنگل بزند ـ تن به تجدید نظری بی دلیل و احتیاط آمیز در تفکر قالبی و نوع نگاهش به کل زندگی می دهد. او پس از بحث و گفتگویی کوتاه با آدمی به نام



«سنکادوان» سوسیالیست، خود ناخواسته دچار عصیانی خفه و بی جهت می شود. «سنکادوان» که نویسنده آشکارا جانب او را دارد، به بیبت می گوید:

«... یادم می آید، توی دانشکده که بودیم تو پسر فوق العاده آزادیخواه و حساسی بودی. هنوز یادم نرفته که می گفتی می خواهی وکیل دادگستری بشوی و مجانا از فقرا دفاع کنی و با پولدارها مبارزه کنی» و بیبت، دستپاچه و شوریده حال می گوید:

«اوهوم... اوهوم... من همیشه هدفم این بوده که آزادیخواه باشم»(!)

خالا بفهمی نفهمی منفعل و شرمزده است، و به یاد می آورد که چه طور با گرفتن رشوه ای کلان، در قضایای معاملات مرموز بر سر املاك و مستغلات، به دار و دسته «با معرفتها» کمك کرده تا «لوکاس پراوات» نامی از طرفداران «سوداگری سالم» در برابر «سنکادوان» طرفدار مردم و فقرا، برای احراز مقام شهرداری زنیط، برنده شود:

«آقای لوکاس پراوات و سوداگری سالم آقای سنکادوان و حکومت طبقاتی را شکست دادند و زنیط بار دیگر نجات یافت. به بیبت چند شغل بی اهمیت پیشنهاد کردند تا آنها را میان بستگان فقیر خود تقسیم کند، اما خود بیبت ترجیح داد اطلاعاتی درباره برنامه توسعه بزرگراهها به او بدهند و شهردار جدید از راه حق‌شناسی آن اطلاعات را به او داد.»

اکنون «جورج ـ اف ـ بیبت» که سر به شورش کور و خفه برداشته، ضمن ادامه و حفظ رابطه پنهان با «تانیس»، در حالتی گیج و نیم بند از دار و دسته «بامعرفتها»، از «کله گنده»های شهر که نبض اقتصاد، اجتماع، تجارت، معاملات و کار و کاسبی را به دست دار... و اگر اراده کنند، هر «بدبخت»ی را می توانند یك شبه به خاك سیاه بنشانند، دور می شود و فاصله می گیرد. یك روز پدر زنش که با او در تملك بنگاه معاملات ملکی شریك است به سراغش می آید و می گوید:

جورج این حرفها چیست که شنیده ام برای سرهنگ اسنو قرواطوار آمده ای که نمی خواهی عضو ا.ش.ش (انجمن شهروندان شریف) بشوی؟ چه غلطی می خواهی بکنی؟ می خواهی بنگاه را آش و لاش بکنی؟ مگر خیال می کنی این کله گنده ها تحمل می کنند که تو شاخشان بزنی و از این کرکری‌های «آزادیخواهانه» که این آخریها از خودت درآورده ای برایشان بخوانی؟»

و بیبت، پس از افت و خیزی کوتاه و نهانی ـ آخرین تلاش مذبوحانه آدمی که گاهی سعی می کرده «حشره» نباشد ـ تسلیم می شود، و طرفه این که به این «تسلیم» جایزه ناپذیر افتخار هم می کند، و باز، دور باطل از سر گرفته می شود.

«در این شهر همه عجله می کردند، فقط برای این که عجله کرده باشند. آدمها توی اتومبیل ها عجله می کردند تا در ترافیك پرعجله از یکدیگر سبقت بگیرند. آدمها عجله می کردند تا خودشان را به قطار برسانند در حالی که یك دقیقه بعد قطار دیگری می رسید؛ بعد عجله می کردند و از قطار پایین می پریدند و دوان دوان از این طرف خیابان به آن طرف خیابان می رفتند تا خودشان را به ساختمانها برسانند و سوار آسانسورهای سریع السیر پرعجله شوند. آدمها در اغذیه فروشی ها با عجله غذایی را می بلعیدند که آشپزها با عجله آن را سرخ کرده بودند. آدمها توی سلمانی ها تند و تند می گفتند: «فقط یك بار صورتم را بتراش. عجله دارم.» در اداره ها و دفاتر کار تابلوهایی زده بودند که روی آنها نوشته بود: «امروز خیلی کار دارم» و «خداوند جهان را در شش روز آفرید ـ شما هم می توانید هر مطلبی دارید در شش دقیقه بگویید» و در همین اداره ها و دفاتر کار آدمها با بیتابی می خواستند از دست ارباب رجوع خلاص شوند. آدمهایی که پیرارسال پنج هزار دلار درآورده بودند و پارسال ده هزار دلار، به اعصاب داغان شده و مغزهای خشکیده خود فشار می آوردند تا بلکه بتوانند امسال بیست هزار دلار در بیاورند؛ و آدمهایی که بلافاصله پس از درآوردن بیست هزار دلار از پا درآمده بودند عجله می کردند تا به قطار برسند و دوره مرخصی خود را که پزشکان عجول تجویز کرده بودند با عجله بگذرانند.»

شاید در تعبیری کلی بتوان گفت که یکی از وجوه رمان بیبت بازگویی حدیث تسلیم و عتبه بوسی نهایی خیل ادمیان بی ریشه شده و بریده از اصل انسانی، در برابر «بت» سرمایه سالاری انحصارطلب و هار است: حکایت روانشناختی آدمیانی که در شکلی نازل و عام «اصالت عقل» را باور کرده اند و در برابر بت های جدید تکنولوژی و فرهنگ محدود صنعتی خود باخته اند، و رذالت های سازمان یافته دنیامداری از آنها نه تنها «آدمك»هایی بی هویت و بدون تشخص انسانی، بلکه «حشره»هایی موذی و در عین حال درمانده ساخته است.

سینکلرلوییس در رمان «بیبت» به حدی ملموس خود را ملزم و مقید به جانبداری از «چپ» دوران نشان می دهد؛ و همین محدودیت، افق دید او را تنگ می کند. این تقید ایدئولوژیکی به ساخت اثر او نیز صدمه زده، آن را از تنفس رها و نیرومندانه و تن شکفتن بازداشته است. اگر جز این می بود، رمان «بیبت» ـ با جوهره هنری بیشتر ـ به درخششی تام و تمام بر غبار زمان تسخر می زد و مانند همه رمانهای بزرگ، ماندگار و «همیشه خواندنی» می شد. البته از این نکته نیز نباید غافل ماند که در آن روزگار انقلاب روسیه تفکر سیاسی جهان را به سختی تکان داده بود و «بلشویسم» در عرصه های تبلیغات حق به جانب می نمود. و برای شکسته شدن این بت نوظهور و زدوده شدن توهمات، از سر گذراندن تجربه های تلخ تاریخی در گذر بی ترحم زمان لازم می بود. سینکلر لوییس، مانند بسیاری از نویسندگان بزرگ در اروپا و آمریکا، به لحاظ نفرت و سرخوردگی از نظامهای سرمایه داری، با تعلق خاطری پاکدلانه و نگاهی مجذوب به انقلاب روسیه می نگریست و این تعلق خاطر به گونه ای ناگزیر در آثارش بازتاب می یافت. در رمان «بیبت» نیز سایه های این تعلق خاطر را می بینیم، اما ـ در کمرگاه رمان ـ آنجا که چرخشی مهار شده ـ شاید برخلاف خواست و اراده نویسنده! ـ به وجود می آید، یك «حادثه» کوچك، به شخصیت ها تحرکی منفعلانه می دهد:

سینکلر لوییس، شخصیت غریبی را ـ به عنوان دوست ـ در کنار جورج بیبت قرار داده است، که در متن یك زندگی ماشینی و سرد و بی روح، به لحاظ برخورداری از ذوق و بینش هنری و دلبستگی به برخی ارزش های کهن جان آدمی، چهره ای همیشه افسرده و ناراضی دارد. او «پل ریسلینگ» ـ که از نوع روابط سرتاپا یاسمه ای آدمها در جامعه پیرامونش، و ایضاً از اسارت در پیوند به غایت تصنعی و قراردادی با همسرش «زیلا» ـ یك زن کله پوك و کامل عیار آمریکایی ـ به تنگ آمده است، با صدای نازك و لرزان به بیبت می گوید:

«خدایا، جورج، خیال می کنی این حرفها برای من تازگی دارد که ما آدمهای پرمشغله که خودمان را خیلی هم موفق می دانیم از این زندگی چندان چیزی نصیبمان نمی شود؟ طوری حرف می زنی که مثل این که می ترسی من بروم راپرت بدهم که تو کله ات بوی قرمه سبزی می دهد! تو که خودت می دانی که زندگی من چه وضعی داشته است»

او که آرزو دارد یك ویلن زن موفق باشد و بتواند حرفهای عمیق دل دردمند انسانیش را با نوا و نغمه ویلن به دیگران بفهماند، عملا مجبور است در کار پردرآمد «سقف سازی» دمار از روزگار خود درآورد. می گوید:

«می دانی کار و کسب واقعی من فروش سقف نیست ـ کار و کسب من عمده اش این است که نگذارم رقبایم سقف بفروشند. تو هم همین طور هستی. کار ما این شده است که به جان همدیگر بیفتیم و مردم را واداریم خسارت این کارمان را بدهند!»

و رفیق جان جانیش جورج بیبت که همیشه و در همه حال احساس می کند باید «پل ریسلینگ» را تحت حمایت به شدت دوستانه و بزرگوارانه خود داشته باشد، از کوره درمی رود و به او می گوید:

«حواست را جمع کن پل! دیگر حرفهایت دارد به حرفهای سوسیالیست ها نزدیك می شود!»

و این «پل ریسلینگ» که هیچ کس گمان نمی برد بتواند با آن خلق و خوی محجوب و شرمرویی دخترانه صدایش را برای کسی بلند کند، در نزاع و بگو مگویی خاردار با زنش «زیلا»، به سوی او ـ به قصد کشتنش ـ گلوله ای شلیك می کند، که ـ خوشبختانه یا بدبختانه! ـ زنك را فقط مجروح می کند.

این دوست خوب جورج بیبت، این تنها چهره رمان که بالقوه می تواند ویژگی های یك شخصیت شفاف و سالم و طبیعی انسانی را داشته باشد، به زندان می افتد؛ و حال و کردارش به آدمهایی شبیه می شود که اگر نگهبان و مراقبی دایمی نداشته باشند، و از قضا تکه طنابی مناسب گیر بیاورند، در حلق آویز کردن خود درنگ نخواهند کرد.

ختم کلام: سینکلر لوییس، نویسنده پرقدرت که در شناخت تاریخ، جامعه و مردم کشور خود ـ به عنوان یك هنرمند ـ همتی بلند به خرج داده، با خلق رمان بیبت، «رؤیای آمریکایی» را که طی دویست سال ـ پس از تهیه و صدور اعلامیه استقلال آمریکا ـ بهشتی زمینی را در اذهان جهانیان مجسم می ساخت، یکسره پوچ و باطل اعلام می کند؛ و با نوشتن داستانی محکم و نسبتا خوش ساخت، ژرفای واقعیت تلخ و شوم و گناه آلود «زیستن حشره وار» را در ایالات متحده آمریکا می شکافد و در معرض دید و داوری می گذارد.

رمان بیبت، بی هیچ افت و ناهمواری کلامی، با نثری سالم و زنده و مناسب، به طرزی استادانه به زبان فارسی برگردانده شده است؛ که در حد خود می تواند نمونه ای پاکیزه باشد برای بسیاری از مترجمان. ■



نگاهی به «۱۹۸۴» جورج اورول:

جایی برای برادر بزرگ نیست...

از الکسی ژوزف

برجسته ترین اثر «جورج اورول» کتاب «۱۹۸۴» است که اتفاقاً هنوز هم واکنش‌های متضادی را بر می‌انگیزد. نسخه خطی این کتاب در سال ۱۹۴۸ نوشته شد، اما سال‌ها بدون عنوان باقی ماند. او بارها سعی کرد عنوانی برای آن بیابد، اما موفق نشد تا این که بالاخره وقتی آخرین ویراستاری کتاب را تمام کرد، با جابجا کردن ارقام سال ۱۹۴۸ نام «۱۹۸۴» را برای آن برگزید.

«اورول» ۲ سال بعد درگذشت. هنگام مرگ ۴۶ سال داشت هیچ کس نمی‌تواند بگوید که زندگی کوتاهش بدون حادثه گذشت.

«اورول» هیچ نوشته‌ای درباره روزهای جوانی‌اش از خود به جای نگذاشت وکسانی که در زمینه بیوگرافی او کار می‌کردند برای دستیابی به واقعیت‌های زندگی گذشته‌وی تلاش زیادی کردند. اورول در هند ـ که در آن زمان هنوز یك مستعمره انگلیس به شمار می‌رفت ـ به دنیا آمد.

او در کودکی بی عدالتی‌ها و بیرحمی‌ها، فقر تحقیر کننده ودرد بزرگ مردم را می‌دید ورنج می‌برد. هر چند هنوز متوجه نبود که بالاخره همه این‌ها به یك خشم عمومی منجر خواهد شد که دامن امپریالیست‌ها را خواهد گرفت ودر آن زمان آن‌ها کسی را نمی‌یابند که بتوانند او را به عنوان مقصر قلمداد کنند! خود خواهی، سرسختی وغرور انگلیسی بعداً هدف اصلی طنز نیشدار او قرار گرفت. شاید چون خاطرات تلخ کودکی تا پایان عمر با او بود.

در نوجوانی به مطالعه آثار متفکران سوسیالیست پرداخت و با گذشت سال‌ها احساسات شورشی وی که بیشتر از تنفرش نسبت به سیاست بازی انگلیسی‌ها سرچشمه می‌گرفت، افزایش یافت.

واژه‌هایی مانند «عدالت» یا «سوسیالیسم» از دیدگاه وی واژه‌هایی بودند که به هیچ وجه نمی‌شد آنها را زیر سئوال برد. ممکن است بعضی‌ها برداشت وی از این مفاهیم را پیش بکشند، اما اورول هرگز به خدایان خود خیانت نکرد. او با مبهم گویی مخالف بود وکسانی که به وی نزدیك بودند، از ثبات رای ودشمنی‌اش با دو پهلو سخن گفتن در شگفت می‌شدند. او هرگز حاضر نبود موافق جریان آب شنا کند وبه همین دلیل از خدمت به تشکیلات استعماری انگلیس در برمه استعفا کرد. او احساس می‌کرد افکار سوسیالیستی وعضویت در پلیس سلطنتی با هم جور در نمی‌آید وبه همین دلیل از مقام خود کنار رفت.

پس از اسپانیا:

جنگ اسپانیا برای اورول مانند تمام کسان دیگری که در این جنگ شرکت کردند نقطه عطفی در زندگی و محلی برای تجربه افکارش بود. او به اسپانیا رفت، چون به سوسیال دموکراسی اعتقاد داشت. او حتی یك لحظه در پیوستن به بریگاد بین المللی تردید نکرد و به عنوان یك سرباز، وظایفش را با صداقت انجام داد. اما آنچه در جنگ اسپانیا تجربه کرد به شدت بر او تاثیر گذاشت. از میان نویسندگانی که در بریگاد بین المللی جنگیده بودند، او نخستین نویسنده‌ای بود که واقعیت تلخ را در باره این جنگ بیان کرد. اواعتقاد راسخ داشت که جمهوریخواهان، تنها به این دلیل که طرفداران «فرانکو» از برتری نظامی و حمایت هیتلر و موسولینی برخوردار بودند، شکست نخوردند. بلکه این تعصب عقیدتی، تسویه حساب‌های جناحی و سرکوب جمهوریخواهان ناراضی بود که بزرگترین و مهلکترین ضربه را به این آرمان بزرگ زد. او درحالی نزدیك به حالت شوك قرار داشت و همین امر به این مساله اهمیت خاصی می‌دهد.

برای «اورول» معنای جنگ داخلی اسپانیا که مقدمه‌ای برجنگ جهانی علیه فاشیسم بود، تحت‌الشعاع تجربه نزدیکتر و تلخ‌تر خط مقدم جبهه قرار گرفته بود؛ واقعیتی مثل مرگ بیهوده هزاران رزمنده‌ای که به ماموریت‌های غیر ممکن فرستاده شده بودند، سوءظن دیوانه‌وار، دادگاه‌های ساختگی و اعدام‌های بدون محاکمه.

اورول به عنوان یك سوسیالیست باوجود هشدار کسانی که به او توصیه کرده بودند در این جنگ مداخله نکند و خود را در معرض یاس و سرخوردگی قرار ندهد، به اسپانیا رفته بود. وقتی یك سال و نیم درسال ۱۹۳۷ پس از فرار از یك بازداشت مسلم به وطن بازگشت تا دوران نقاهت یك جراحت سخت را بگذراند، دیدگاه‌هایش هیچ تغییری نکرده بود. اما به جای تکیه بر سوسیال دموکراسی، قاعده بندی‌یی که همیشه برای ابراز عقیده خود به کار می‌برد، روی واژه دوم تاکید می‌کرد. اورول در اسپانیا توانسته بود نوع متفاوتی ازسوسیالیسم را تجربه کند و آن سوسیالیسم استالینی بود. از آن پس این نظام زشت که یك انقلاب را به خاطر دیکتاتوری استالین و دیوانسالاران وی فدا کرده بود، به صورت دشمن اصلی او درآمد؛ دشمنی که در هر لباس و شعاری می‌توانست بدون اشتباه، او را شناسایی کند.

عقاید آشتی ناپذیر او، رنگی از خیال‌پرستی داشت که در ابتدا بسیاری آن را ناشی از خامی وی می‌دانستند. درحالی که «اورول» به تاکتیك‌های سیاسی اهمیتی نمی‌داد و همین امر او را با هرجریانی به جدل افکنده بود. او در صحبت کردن، آدم راحتی نبود، چون همصحبتی با او مردم را به نتیجه‌هایی می‌رساند که زیاد موافق طبعشان نبود. او وجدانشان را که با افسانه‌ها و شعارها پر شده بود، می‌لرزاند. مهم نبود برای چه هدفی. این روحیه اورا به سخنرانی بدل کرده بود که هیچ کس نمی‌خواست به سخنانش گوش فرا دهد، چه رسد به این که به آن دل بسپارد. محافظه کاران از او متنفر بودند زیرا هم چنان به سوسیالیسم که به اعتقاد با برقراری عدالت اجتماعی یك آینده بدون دیکتاتوری و استعمار را برای بشر نوید می‌داد، پایبند بود.

لیبرال‌ها به او به چشم یك عنصر مزاحم و به عنوان دشمنی که حال شنیدن سخنرانی‌های پرطمطراق‌شان را نداشت، نگاه می‌کردند.

درسال‌های دهه ۱۹۳۰ او خطوط کلی جهانی را که در آن وحشت، خیانت و شکنجه حاکم خواهد بود، جهان سرکوبگران و قربانیان‌شان را ترسیم کرد.

«۱۹۸۴» در ظاهر یك «ناکجاآباد» یا ضدناکجاآباد بود، چرا که از واقعیت سرچشمه می‌گرفت. و به واقعیت می‌پرداخت. وقتی این کتاب منتشر شد نگاه لیبرال‌ها به نویسنده عوض شد، چون محلی که برای وقوع رویدادهای کتاب انتخاب شده بود، یکی از کشورهای نیمه وحشی (!) اروپای شرقی نبود، بلکه به نظر می‌رسید که محل وقوع داستان ۱۹۸۴ لندن پس از جنگ باشد، اما اورول به طور کلی نیش حملات خود را برای کسانی نگاهداشته بود که خود را مارکسیست یا چپ گرا می‌خواندند. قبل و پس از آن، جنگی که در آن زمان در غرب «تجربه شوروی» خوانده می‌شد، شکافی بین اورول و سوسیالیست‌های غرب بوجود آورد که هرگز پرشدنی نبود.

آیا واقعا انتقاد ممکن بود؟

مدتها هرتلاشی برای به زیر سئوال بردن آنچه «واقعا» در شوروی می‌گذشت، اگر محکوم نبود، حداقل چهره‌ها را درهم می‌برد. نظامی که به وسیله استالین تحمیل شده بود، بدون فکر به عنوان یك الگوی نظم سوسیالیستی توصیف می‌شد و میلیونها نفری که به خاطر تعاونی‌ها به تبعیدگاه داخلی فرستاده شده یا احکام غیرقانونی که هر روز علیه مخالفان سیاسی یا افراد مظنون به بی‌کفایتی و یا افراد فاقد شور و حرارت انقلابی صادر می‌شد، هیچ یك اهمیتی نداشت.

جز چند مورد استثنایی، روشنفکران چپ‌گرا در غرب یا نمی‌توانستند درك کنند استالینیسم خیانتی علیه انقلاب شوروی و سوسیالیسم می‌باشد یا اگر هم درك می‌کردند به خاطر وفاداری به افسانهٔ انقلاب اکتبر و با توجه به جنگ قریب‌الوقوع حاضر به اعتراف نسبت به آن نبودند و سکوت را ترجیح می‌دادند.

یکی از این افراد «رومن رولان» بود که یادداشت‌های سفر او به مسکو در تابستان سال ۱۹۳۵ به تازگی در شوروی چاپ شد. طبق وصیت نویسنده این یادداشت‌ها پنجاه سال پنهان مانده بود، زیرا رولان از آن وحشت داشت که خاطراتش به وسیله دشمنان اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی که به اعتقاد وی تجسم واقعی «اندیشه اجتماعی عدالت و بشردوستی جهانی» بود مورد بهره برداری قرار گیرد. بعدا ثابت شد وحشت رولان بیهوده بوده است.

درست است که در آن یادداشت‌ها دو یا سه اشاره انتقادی به چشم می‌خورد و از آن جمله او پرستش رهبر را اندکی مبالغه آمیز می‌داند و در یادداشت‌هایش به هزاران جوانی که شعار پراکنان با عکس‌های استالین در برابر مقبره لنین به پایکوبی پرداختند اشاره می‌کند و از ابعاد گسترده اختناق ناراحت می‌بود. او در صحبت با استالین حتی محتاطانه با قانون جدیدی که به موجب آن می‌شد کودکان بالای دوازده سال را محاکمه و اعدام کرد به مخالفت پرداخت، اما انگیزه نویسنده فرانسوی چه بود؟ کم و بیش پیمان وحشت خود ساخته که مبادا موجی از اعتراض در غرب برپا شود. «باید قبل از پیداشدن این موج از بروز آن جلوگیری کرد». «مردم اروپا از شرایط شوروی آگاه شدند و نمی‌دانند بلشویک‌ها با یک مبارزه طولانی علیه روسیه قدیمی وحشی و بیرحم روبرو هستند.» باید این مطالب را به استالین و پیروانش گوشزد کرد و لازم است برای مردم توجیه کرد که آن‌ها مجبور به اعمال این سیاست‌ها شده‌اند، در این صورت حیثیت اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی خدشه‌دار نمی‌شود.» به عبارت دیگر رولان حاضر بود سزارین خودبزرگ بینی استالین وجود یک شوروی نخبه در میان میلیون‌ها گرسنه، اعدام کودکان را برای کشیدن جهان به سوی انقلابی «که جاده‌های تازه انسان گرایی پرولتاریای بزرگ را مستقل می‌ساخت» بپذیرد.

این رومن رولان «وجدان بیدار اروپا» روشنفکر برجسته و چراغ هدایت بشریت بود و جالب است که نویسنده‌ای با این قدر و مقدار در مقابل یک معمای پیچیده در مسکو، یک سوئیت شش اتاقه در سووی، خوراک تیهو و براندی برای شام و هیات‌هایی که وی را ستایش می‌کردند و نمایش یک گروه از هنرپیشگان زندانی که از یک اردوگاه کار اجباری به آنجا آورده شده بودند، به خواست استالین، خود را فریب داد.

چگونه این ماجرا اتفاق افتاد؟ ما باید مکانیزمی را که موجب بروز یک چنین توهمات منحصر به فردی شده است، مورد مطالعه قرار دهیم. زیرا این توهماتی است که دیگران مانند «برنارد شاو»، «لیون فوخ وانگر» و «برشت» که آن‌ها نیز در آن روزها از شوروی دیدن کرده بودند، در آن‌ها سهیم بودند و حتی از رومن رولان هم تندتر رفته بودند! امروز ممکن است پاسخ دقیقی برای این معما یافت. تمام این روشنفکران برجسته اروپایی که صمیمانه به سوسیالیسم اعتقاد داشتند، در میانه یک دوراهی گیر کرده بودند. آن‌ها یا باید نوع تشکیلات اجتماعی را که تحت حکومت استالین به وجود آمده بود می‌پذیرفتند، یا اعتراف می‌کردند که اعتقادات رومانتیک‌شان خام و از پایه و اساس اشتباه بوده است و ثابت شد که شق اول ـ حداقل از نقطه نظر روانشناسی ـ قابل قبول‌تر بود.

به علاوه برای پاسخ دادن به این معما، یک دلیل قوی عقیدتی نیز می‌توان ارایه داد. صرف نظر از آنچه در این کشور داشت اتفاق می‌افتاد، اتحاد جماهیر شوروی تنها چالش جدی علیه فاشیسم به شمار می‌رفت، بنابراین رژیم استالین به هر قیمتی که شده می‌باید تقویت می‌شد. پیمان سال ۱۹۳۹ میان هیتلر و استالین کسانی را که بی‌مورد به شوروی دل بسته بودند تکان داد و برداشت آنها را از وظیفه روشنفکری برای تقویت شوروی در مقابل فاشیسم متحول کرد و در این موقع بود که ارول توانست «زنده باد کاتالونیا» و بعد یک رشته مقالات را که در آن‌ها دیدگاه‌هایش را مشخص کرده بود چاپ کند.

تصویری که ارول در «۱۹۸۴» ارایه می‌دهد عاری از مداهنه، گاهی صریح و بیرحم، اما در اساس، صادقانه و درست است. به همین دلیل وقتی ما آثار ارول را می‌خوانیم احساس می‌کنیم از ما فاصله زیادی ندارد. مساله مهم این است که ارول ممکن است به رویدادهای واقعی شوروی پرداخته و در کتابهایش محاکمه‌های سال ۱۹۳۷ یا سرنوشت نویسندگان محکوم شده را منعکس کرده باشد، بلکه مهمترین بخش کتاب وی که جنبه هدایت کننده دارد افکارش



■ مدتها هر تلاشی برای به زیر سئوال بردن آنچه واقعاً در شوروی می‌گذشت، اگر محکوم نبود، حداقل چهره‌ها را در هم می‌برد. نظامی که به وسیله استالین تحمیل شده بود، بدون فکر به عنوان یک الگوی نظام سوسیالیستی توصیف می‌شد.

در باره رژیم‌های نظامی و توتالیتری است که در قرن بیستم بیش از هر قرنی ظهور کرده‌اند.

در حقیقت، ارول «دیکتاتوری مطلقه» را تنها با «استالینیسم» برابر نمی‌کند. مثلا در «مزرعه حیوانات»[1] در تصویری که او ارائه می‌دهد، قابل لمس‌ترین چیز، الگوی دیکتاتوری است که بر روی خرابه‌های یک انقلاب منحرف شده بنا می‌شود. در چهل سالی که از انتشار «مزرعه حیوانات» می‌گذرد، این الگو را می‌توان در زیر آسمان‌های مختلف و به اشکال متفاوت، در عمل مشاهده کرد.

مساله مهم برای ارول این است که خشونت درجه ابعادی می‌تواند یک انسان را نه تنها به یک مرده، بلکه به یک فرد وفادار به نظامی که او را لگدکوب کرده است تبدیل کند. این فشار در کجا پایان می‌یابد؟ و در کدام نقطه به شور و حرارت و اعتقادتبدیل می‌شود؟ ارول معتقد بود راز حکومت‌های استبدادی را باید در توانایی دستیابی به چنین تاثیری دریافت. او معتقد بود که پاسخ این سئوال‌ها را باید در وحشت جهانی جستجو کرد. به اعتقاد وی، وحشت فزاینده، انسان را از نقطه نظر اخلاقی درهم می‌شکند و او را مجبور می‌کند جز غریزه حفظ خود، تمام احساساتش را سرکوب کند. روزها و سال‌ها درپی هم تکرار می‌شوند تا این که قربانی، توانایی خود را برای دیدن واقعیت پدیده‌ها کاملا از دست بدهد و حکومت باید سعی کند این روند را جلو اندازد و این جریان را غیرقابل بازگشت کند. این هدف رژیم‌های دیکتاتوری و تشکیلات قدرتمند آن یعنی پلیس و جوخه‌های مجازات افکار است که با تکیه روی یک دکترین رسمی که در آن به یادداشتن واقعیت‌های گذشته جنایت محسوب می‌شود و گذشته وجود ندارد، زمان را نابود می‌کند تا فکر کردن را غیرممکن سازد.

تصویر جهانی که در «۱۹۸۴» ارایه شده است، مباحثاتی را برانگیخته است و مشکل بتوان گفت ارول می‌خواسته است به برادر بزرگ، چهره استالین را بدهد، چهره‌ای که در فیلمی که از روی این کتاب تهیه شده، نشان داده می‌شود. درست است که استالینیسم در طرح تشکیلات «اشنیا» نقش مستقیم دارد، اما چهره حاکم در آن، تنها استالینیسم نیست. همانطور که در «مزرعه حیوانات» نام بیماری اجتماعی که فضای قرن بیستم را احاطه کرده و اشکال مختلف به خود می‌گیرد، مهم نیست؛ بیماری‌یی که بیرحمانه افراد را نابود و حکومت را تقویت می‌کند.

ارول را نمی‌توان به خاطر تصویری که از آینده به دست می‌دهد و ما[2] در آن آینده، چیزی بسیار شبیه تجربیات خود را می‌بینیم ملامت کرد. باید به یادداشت که این کتاب درسال ۱۹۴۸، یعنی یکی از سیاه‌ترین سالهای تاریخ شوروی تکمیل شد. هدف اولیه ارول، نمودن چهره واقعی استالینیسم بود که در آن زمان بویژه برای بسیاری از مردم غرب به خاطر ناآگاهی و توهمات نسبت به کیفیت پیروزی شوروی در جنگ جهانی دوم که بسیاری، آنها را به استالین نسبت می‌دادند جذابیت خاصی داشت. بعضی این کتاب را هجویه بدخواهانه‌ای خوانده‌اند، اما در حقیقت این کتابی است که صحنه را برای این که در آینده در آن جایی برای «برادر بزرگ» نباشد، فراهم می‌سازد.

ارول یک سال قبل از آن، در مقدمه چاپ جدید «مزرعه حیوانات» نوشت: «اسطوره‌ی شوروی باید از بین برود.» منظور او، کشور شوروی نبود، بلکه حکومت استالین بود. این اسطوره هنوز کاملا نابود نشده است، کتاب‌های ارول به این امر کمک خواهند کرد. تصور می‌کنیم این مساله بیش از هرچیزی باید روش ما را در قبال شخصیت جنجال برانگیز این نویسنده مشخص کند. ما باید به خاطر نگرش و صمیمیت وی، به او نه به چشم یک دشمن، بلکه به چشم یک هم‌آوای فرزانه نگاه کنیم، اگرچه آنچه او می‌گوید، اغلب برای ما ناخوش آیند و ناراحت کننده است.

---

* پی نویس:

۱ـ این کتاب در ایران باعناوین «قلعه حیوانات» «مزرعه حیوانات» و «انقلاب حیوانات» ترجمه و منتشر شده است.

۲ـ نویسنده این مقاله، اهل شوروی است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از «...NO BIG BROTHER» از «NEW TIMES» (هفته سوم سپتامبر ۱۹۸۹) چاپ شوروی

* ترجمه فریدون دولتشاهی ■



پای صحبت محسن سلیمانی، نویسنده و مترجم تازه نفس

رمان‌نویسی در ایران:

• نسل اول ـ شروع با تقلید و شتابزدگی
• نسل دوم ـ تلاش در خودآگاهی و آشفتگی
• نسل سوم ـ حرکت به سوی خودباوری و نوآوری

اشاره

* محسن سلیمانی، قصه نویس و مترجمی است جوان و با قریحه که در دوران نوین پس از انقلاب، به پشتوانهٔ تجربه‌های مستقیم و تازه در عنایت هنرمندانه به اقتضاها و پاسخگویی هشیارانه به ضرورت‌های جدید، با نوشتن دو مجموعه داستان با نامهای: «آشنای پنهان» و «سالیان دور» . به عنوان چهره‌ای شاخص از نسل تازه نفس و پویای داستان نویسان ایرانی شناخته شده است. او، ضمن گفتگو و مصاحبه‌ای گرم و صمیمی با «ادبستان» حاصل تجربیات و فشردهٔ نظریات خود را پیرامون ادبیات داستانی و رمان نویسی در ایران مطرح ساخته؛ و در این گفتگو، به گونه‌ای صریح، روشن و متواضعانه، نشان می‌دهد که بسی فراتر از توقع و انتظار برخی مدعیان قدیمی این عرصه، «ادبیات داستانی» را عمیقاً می شناسد و برای اندیشه ورزی و کار در این وادی قدرت و توانایی لازم را همراه با همتی مردانه داراست.

سلیمانی در ترجمه نیز گرایش خود را دنبال کرده است. کتابهایی بانامهای: «رمان چیست؟» ـ «از روی دست رمان نویس» ـ «در باب داستان» ـ «عید پاك» ـ «عابر پیاده» و «خانه‌ای برای فرزندانم» نتیجهٔ بخشی از تلاش و کار پاکیزهٔ او در زمینهٔ ترجمه است. ایضاً، یك مجموعهٔ نقدادبی با عنوان «چشم در چشم آینه» به زودی به قلم او تکمیل و منتشر می شود.

□: آقای سلیمانی، این روزها بازار رمان در ایران بسیار داغ شده است؛ قبل از اینکه مشخصاً به این موضوع بپردازیم، بهتر است صحبت را از تاریخ رمان و اینکه رمان نویسی در ایران از چه زمانی باب شده است، شروع کنیم....

■: این موضوعی است که در کتابها نیز زیاد مورد بحث قرارگرفته و در واقع جواب این سؤال تکراری است. ولی خوب، شاید جنبه‌هایی از آن قابل ذکر باشد. رمان و رمان نویسی کلا محصول دورهٔ شهرنشینی است، یعنی زمانی که بشر اروپایی ازدوران فئودالیسم پا به دوران بورژوازی گذاشت.

در واقع این تحول تنها تغییر طبقات را به دنبال نداشت، بلکه در جوامع مختلف، تغییرات ظاهری هم به وجود آورد. تغییر طبقات اساساً تغییر ذائقه را هم به دنبال می‌آورد؛ یعنی وقتی اشراف به شهر می‌آیند، و بعضی از آنها کارخانه‌دار می شوند. و یا به هر حال شهرنشین می شوند و یا کشاورزها به شهر می‌آیند و کارگر می شوند. تقریباً همزمان با این تحولات ـ در اروپا ـ چاپ هم متحول می شود و امکان تکثیر ارزان قیمت کتاب به وجود می آید؛ سواد مردم بالا می رود و فرصت هایشان بیشتر می شود. وقتی مردم پا به عصر جدیدی می گذارند، احساس می کنند که دیگر افسانه ها و داستانهای گذشته اقناعشان نمی کند.

چون ذهنیت بشر و نوع شناختش در دورهٔ جدید پیچیده‌تر می شود. بنابراین رمانهای بدساخت، غیرمنطقی و قهرمان زدهٔ دوره فئودالیسم را پس می‌زند. «دن کیشوت» این تضاد و تحول را کاملا مشخص می کند. «دن کیشوت» آدمی است که رمانس زیاد می خواند، و به ماجراجویی های قهرمانان رمانس علاقه‌مند است، ولی این روحیات و تلقیات و تصورات «دن کیشوت» متعلق به عصر فئودالیسم است و با عصر جدید تناسبی ندارد. به هر حال پس از صنعتی شدن جامعه، مردم گرایشهایی خاص به مسائل عقلی و علمی پیدا می کنند که قهراً دیگر نمی توانند به آن ذهن گرایی های داستانهای آبکی گذشته ـ که چارچوب و جفت و بست خاصی نیز نداشت ـ دل خوش کنند. داستان، حالت دیگری پیدا می کند و در واقع معقولتر می شود. ولی طبیعتاً پاسخگوی این گرایشها، رمان است نه داستان. ورمان داستان بلندی است که بازتاب زندگی خودآدمهاست، و نه داستان آدمهای قهرمان گونه یا خداگونه رمان حاصل این تغییر و تبدیل‌ها، و لازمهٔ زندگی شهری و شهرنشینی است.

ما نیز از پدیدهٔ شهرنشینی مصون نبوده‌ایم. این تغییرات در جامعهٔ ما نیز روی داد. و در نتیجه ادبیات ایران نیز متحول شد. قالبهای ادبی گذشته فروریخت. شعر نو به وجود آمد ـ شعر نو لازمهٔ این دوره است. ادبیات داستانی ما متحول شد. آنچه که در گذشته «قصه» نام داشت، کنار گذاشته شد. قریب به ۷۰ سال پیش بود که اولین رمان به سبک غربی در ایران پا به عرصهٔ وجود گذاشت. رمانی که در ابتدا نوشته شد، قدری رمانتیك بود و از لحاظ ساختمان و ترکیب بندی، زاویهٔ دید و شخصیت پردازی متأثر از گذشته بود. در واقع بیشتر شبیه رمانهای امروز عرب ها بود. البته عرب ها در رمان نویسی از ما خیلی عقب‌تر هستند. نمی دانم کارهایشان را دیده‌اید یا نه. مثلا کارهای همین «نجیب محفوظ»! کارش سست و ضعیف است. به هرحال در رمان های اولیه می بینیم که ارتباط حوادث خیلی ضعیف است. شخصیتها، شخصیتهای سیاه و سفید هستند. یا سیاه و یا سفید؛ ساده‌اند و دید، رمانتیك است و مطلق گرایی و قهرمان پروری در آثار او زیاد به چشم می خورد. و باز تحول شخصیتی وجود ندارد. در واقع رمانهای «محفوظ» مجموعه‌ای از کاریکاتور است. چون کاریکاتور به یك تعبیر یعنی اغراق زیاد در یك خصلت خاص. رمانهای اولیه ما هم همین جوری بود: کارهای «جوادفاضل»، «دشتی»، «مستعان» و غیره. یا به قول تقی مدرسی «حسینقلی مستعان عرب». ولی رمان نویسی در ایران پس از به وجود آمدن، کم کم متحول می‌شود. یعنی کم کم رئالیستی می شود و از قهرمان پروری و حماسی بودن فاصله می گیرد. منظورم از حماسی بودن، عمدتاً وجود همان عنصر «قهرمان» و به طورکلی «مطلوب گرایی» نویسنده در داستان است. یعنی آدمها در حد و اندازهٔ خودشان و واقعی نیستند و رمان به لحاظ ساختمانی، تکه تکه (اپیزودیك) است. اما چون در کشور ما رمان نویسی هم وارداتی بوده، بیشتر تحت تأثیر ترجمه بوده است. به عبارت دیگر خلق و ابداع اصیل در عرصهٔ ادبیات داستانی در ایران کم بوده است. رمان نویس های ما معمولا به آثاری که در جهان وجود دارد، مراجعه می کنند.

□: در انتخاب سوژه؟



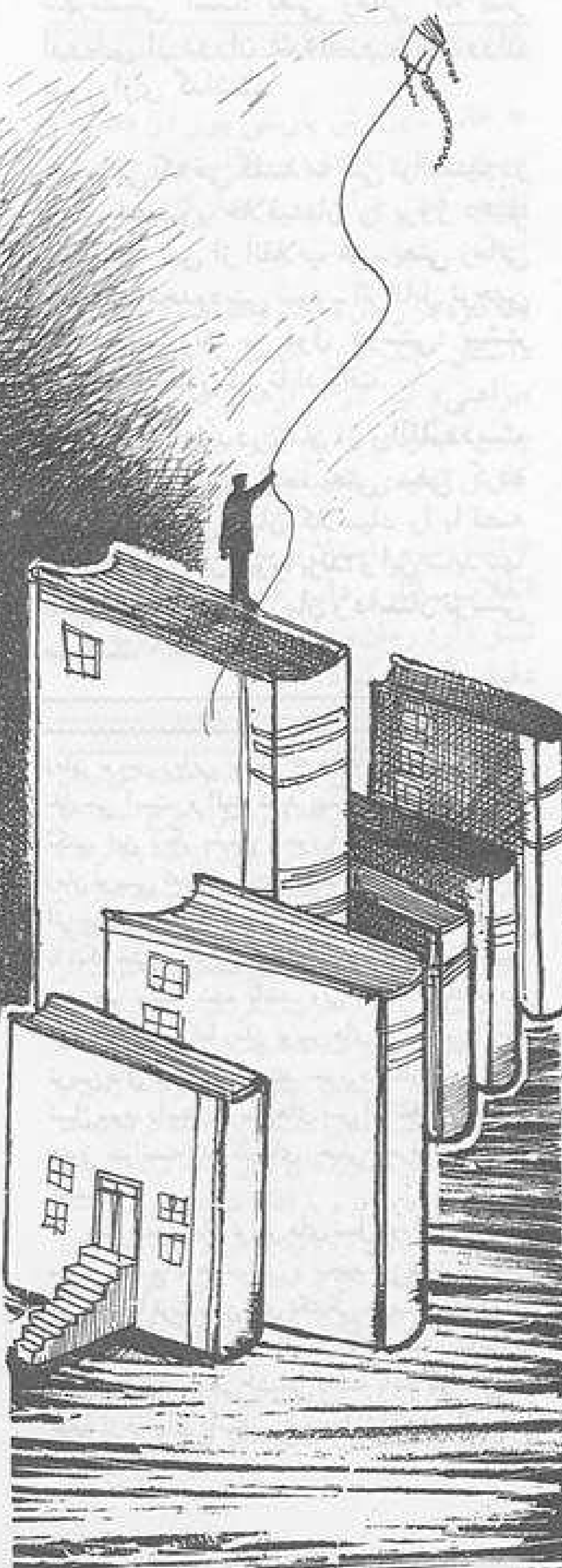
■: نه! نه! در واقع در انتخاب شکل داستان.

□: منظورتان سبک کار است؟

سلیمانی: دقیقاً نمی‌شود گفت سبک، چون سبک بیشتر در ارتباط با نثر و زبان مطرح می‌شود. منظورم از تقلید، تقلید از ساخت و فرم داستانی است. رمان نویس‌های ما در انتخاب فرم رمان بیشتر به تقلید روی آورده‌اند تا به نوآوری و ابتکار. آنها به جای آنکه خود تجربه‌های تازه‌ای کسب کنند، بیشتر به رمانهای دیگران نگاه می‌کنند تا ببینند آنها چه کرده‌اند.

□: شما رمان را محصول دورهٔ مشخصی از زندگی بشر می‌دانید، یعنی بشر جامعهٔ صنعتی به علت نیازی که به رمان داشت، رمان را آفرید. ولی ایران مراحلی را که غرب پشت سر گذاشته و به این مرحله از نیاز ادبی رسیده، عیناً طی نکرده است. با توجه به این مسأله آیا می‌توان نتیجه گرفت که رمان نویسی در ایران بیش از آنکه محصول نیاز دورهٔ خلق آن باشد، تقلید و نمونه برداری از آثار غربی است؟

■: ما در صنعت هم چنین سیری را طی نکرده‌ایم. ما در صنعت از غرب تقلید کردیم. ما حتی به طور طبیعی وارد مرحلهٔ شهرنشینی هم نشدیم. بنابراین رمان نویسی هم در ایران سیر طبیعی نداشته است. ما دوره‌ها و مکاتب خاص ادبی را مانند غرب پشت سر نگذاشته‌ایم. مثلاً بحث‌هایی می‌شود که «چوبک» ناتورالیست است یا فلانی رمانتیست است. اینها واقعاً از لحاظ تاریخی با مکتب ناتورالیسم یا رمانتیسم در غرب منطبق نیستند. غرب یک سری اصول و مسائلی داشته برای خودش. در واقع آنچه که در داستان‌نویسی ایران تحت عنوان مکتب ادبی مطرح است، یک اش در هم جوش است. به هر حال رمان نویس‌های ما تحت تأثیر هر رمانی که قرار گرفتند شروع کردند به نوشتن. مثلاً «صادق هدایت» از وقتی که به عنوان یک رمان نویس با رمان کوتاه «بوف کور» پا به میدان گذاشت و یا مثلاً «چوبک» و حتی دیگران؛ اینها وقتی با غرب روبرو شدند، سفرهٔ وسیعی را دیدند که اقسام غذاها در آن بود. از رئالیسم گرفته تا سورئالیسم... ما یک وقتی ناپرهیزی کردیم و رفتیم به یکی از این عروسیهای لوکس شمال شهر! توی هتلی بود. از آن عروسیها بود که بیخ گوش مردم گرسنه برپا می‌شود و هزینهٔ شام مختصرشان! تقریباً نیم میلیون تومان است. فکر بد نکنید! طرف، خویشاوند ما نبود؛ آشنا بود و اصرار می‌کرد. ما هم رفتیم ببینیم دنیا چه خبر است. به هر حال، در یک سالن بزرگ بر روی میزی مستطیل و طویلی شام را چیدند. روی میز انواع و اقسام اغذیه از ماهی و مرغ و خورشت‌های جوراجور و چند نوع برنج و انواع ژله و بستنی و سالاد و بیفتک و چیزهایی که من اسمشان را هم نمی‌دانم چیده شده بود. خوب، خیلی‌ها مانده بودند که از کجا شروع کنند تا شکم را خوش بیاید. بعضی‌ها به سبک متخصصان تغذیه، از هر غذا تکه‌ای برمی‌داشتند و در بشقابشان می‌گذاشتند. برخی نیز گیج بودند و دایم در رفت و آمد. بعضی‌ها هم به اولین غذایی که می‌رسیدند، دلی از عزا درمی‌آوردند و طبیعتاً بعدش افسوس می‌خوردند که چرا زود ظرفیت معده‌شان را تکمیل کرده‌اند! وضع داستان نویس ما هم در مواجهه با غرب همین بوده است.



غربی‌ها از قرن ۱۷ با «دن کیشوت» رمان نویسی را شروع کردند و بعد از آن هم تمام تجربیات رمان نویسی و دوره‌ها و مکاتب ادبی را به طور منظم طی کردند. اما همانطور که نویسندگان آمریکای لاتین می‌گویند: «ما قرنها سکوت کرده بودیم»، ما نیز یک دورهٔ سکوت داشتیم، نزدیک به سه قرن. و بعد نویسندگان ما می‌خواستند با این سکوت مبارزه کنند. اما خیلی از آنها نه زبان می‌دانستند و نه با غرب برخورد نزدیک و ملموسی داشتند. اما جدی‌ترهای نسل اول مثل «چوبک» و «هدایت»، با عجله شروع کردند به قصه نویسی: یک عده از آنها تحت تأثیر هر اثری و یا هر مکتب ادبی غربی که قرار می‌گرفتند (بیشتر تحت تأثیر مستقیم آثار غربی و کمی هم تحت تأثیر تک و توک ترجمه‌هایی که بود) قصه می‌نوشتند. برخی هم ترکیبی از آثار غربی را به کار می‌گرفتند. یعنی تحت تأثیر یک اثر یا یک مکتب نبودند. مثلاً «دشتی» و «مستعان» تحت تأثیر رمانتیک‌ها و «هدایت» و «چوبک» (چه به لحاظ شکل و چه به لحاظ اندیشه) تحت تأثیر آثار مختلف و مکتب‌های مختلف بودند. مثلاً «چوبک» در داستان‌های کوتاهش گاهی خیلی رئالیستی است. اما در ضمن «سنگ صبور» را هم نوشته که عمدتاً ناتورالیستی و از رمان‌های مدرن به شمار می‌رود. او رمان کلاسیک قرن نوزدهمی هم دارد، مثل: «تنگسیر». «هدایت» هم آثار کلاسیک مثل «داش آکل» و هم مدرن مثل «بوف کور» نوشته است. به هر حال بسیاری از آثار ادبی فارسی معاصر از لحاظ شکل و حتی گاهی محتوا، تحت تأثیر آثار غربی بوده است. ما با زبان الکن تجربه‌های اولیه را پشت‌سر گذاشتیم؛ چاره‌ای هم نبود.

اما همان طور که گفتم رشد طبیعی هم نداشتیم. یعنی از جای مشخصی شروع نکردیم تا به جای مشخص دیگری برسیم. یکی رمان رمانتیک نوشت، دیگری رمان رئالیستی. حتی در بعضی از کارها عناصر مختلف از رمانتیسم گرفته تا رئالیسم و یا حتی ناتورالیسم وجود دارد. مثلاً «تنگسیر» چوبک که می‌توان گفت یک رمان حماسی است و تقریباً رئالیستی ولی گرایشهای رمانتیستی نیز دارد، از جمله همان قهرمان پروری و شخصیت های ساده. به هر حال رمان نویسی در ایران رشد طبیعی نداشته است.

بگذارید واضح‌تر بگویم، داستان نویس ما مثل همهٔ داستان نویس‌های عالم برای آموختن داستان نویسی چند راه بیشتر پیش رو ندارد. یکی رجوع به آثار پیشینیان است. دوم استفاده از کتاب‌های تکنیکی است و سوم رفتن سرکلاسِ داستان نویسی.

برای داستان نویس‌های نسل اول ما مثل «هدایت» و «علوی» و «چوبک»، «مستعان»، «جمالزاده» و «جواد فاضل» و غیره کلاس خاصی در ایران دایر نبود که بروند و دوره ببینند. مگر دروسی در ارتباط با ادبیات انگلیسی یا فرانسه. آثار پیشینیان هم وجود نداشت؛ این بود که مستقیماً به آثار خارجی رجوع می‌کردند.

اما وضع نسل دوم بهتر شد. اولاً تجربه داستان نویسی نسل اول را در دست داشت. ثانیاً در آن زمان رمانها و داستانهای زیادی ترجمه شده بود که می‌توانست به آنها رجوع کند و داستان نویسی را بهتر یاد بگیرد. البته ما هنوز رشته یا گرایش داستان نویسی ◀

در دانشگاه هایمان نداریم. اما در این زمینه کتاب های تکنیکی، به شکل ترجمه و بعضاً به صورت تالیف وجود دارد که بازداستان نویس های نسل دوم به آنها مراجعه می کردند. البته آن بخش از نسل دوم که زبان می‌دانست یا ادبیات انگلیسی یا فرانسه می خواند، شاید باز کارش راحت تر بود. کار نسل سوم ما (داستان نویس های پس از انقلاب) خیلی راحت‌تر شده و می تواند از طریق رمانها و تجربه‌های دو نسل قبل، رمانها و داستانهای خارجی که به وفور ترجمه شده و می شود و کتاب های تکنیکی در فارسی (که متأسفانه به تعداد انگشتان دو دست نمی‌رسد) داستان نویسی را یاد بگیرد. افراد این نسل یا بعضاً نسل پیشین، کلاس هایی آموزشی دایر کرده اند. البته اگر اشخاص متعلق به نسل سوم بخواهند از طریق تحصیلات عالی، به مباحث مربوط به تکنیك و آثار خارجی مستقیماً رجوع کنند، باز می توانند رشته های ادبیات انگلیسی یا فرانسه و غیره را بخوانند. اما هنوز هم شکل و ساخت رمانی که نوشته می شود، در واقع تقلیدی است از اشکال آثار غربی. (البته حساب رمان «ن والقلم» «آل احمد» جداست). «آل احمد» در این کتاب دست به تجربهٔ تازه‌ای زده، یعنی سعی کرده اصول و مبانی رمان کلاسیك را با قصهٔ بومی کشورمان پیوند بزند. و این به نظر من شاید تنها تجربهٔ نو و بومی در رمان و داستان نویسی ما باشد. اگرچه نمی‌خواهم توصیه کنم که دیگران از آن دنباله روی کنند. من دارم فقط توصیف می کنم. اما به هر حال با یك گل هم بهار نمی شود. مثلاً رمان «طوبا و معنای شب» اثر خانم شهرنوش پارسی‌پور. ایشان تا حدودی خواسته از «مارکز» تقلید کند. چرا؟ چون «مارکز» مد روز است. ولی می‌بینیم که تجربهٔ نویسنده، تجربه خامی است. او در واقع می‌خواهد نوعی رئالیسم جادویی را تجربه کند. چون نمی شود که شما همه جا رئالیستی پیش بروید، اما یکدفعه در وسط رمان ترکیبی از واقعیت و خیال را عرضه کنید. این کار خانم «پارسی پور» مرا یاد صفحات زائد وسط رمان «شوهر آهوخانم» انداخت، یا صفحات زائد وسط رمان «سنگ صبور». یا مثلاً... حال نمی‌دانم لزومی دارد که این نمونه‌ها را ذکر کنیم یا نه؟

□: قطعاً لازم است. چون بحث رازنده می کند.

■: بله، مثلاً «خشم و هیاهو». یك داستان را از سه یا چهار دیدگاه مطرح می کند. چون هر انسانی واقعیت را به گونه‌ای می بیند. و قسمتهای دیگر واقعیت را به شکلی متفاوت از یکدیگر می‌بینند. خوش بینی و بدبینی در شکلی که از واقعیت در ذهنمان نقش می بندد، نقش اساسی دارد. به قول «ساروت» عصر ما، عصر بدگمانی است. به هر دیدگاهی و زاویه دیدی نمی شود اعتماد کرد. به خصوص در عرصهٔ داستان. مثلاً «فاکنر» در «خشم و هیاهو» برای یك داستان، چند راوی را انتخاب می کند. البته در دیگر کارهای «فاکنر» هم یك چنین شگردی هست. (البته کسان دیگری هم از این شیوه آن هم در شکل تقریباً کلاسیکش ـ و نه مثل «فاکنر» به شیوهٔ مدرن ـ استفاده کرده اند. مثل «تامس ولف» آمریکایی که داستان کوتاهی به این شیوه به نام «بچه از دست رفته» نوشته.)

«براهنی» در «رازهای سرزمین من» نیز چنین شگردی را به کار برده است. ولی «رازهای سرزمین من» تقلیدی ناشیانه است. چون داستان خیلی مفصل شده است. و آن کشش لازم را ندارد. در واقع نویسنده یك داستان را دائما تکرار کُرده است. در «خشم و هیاهو» آن کشش و اصالت لازم وجود دارد. ولی اگر شما بخواهید این داستان ـ یعنی «خشم و هیاهو» ـ را در ۲۰۰۰ صفحه بیان کنید، آن وقت به جای طرح دیدگاه های تازه، دائم خودتان را تکرار می کنید. تقلید از رمان نویس‌های دیگر خوب است، بدنیست، ولی ما حتی در این تقلید نیز رشد طبیعی نداشته ایم. به هر حال می توان گفت که ما از نظر فرم و محتوی در رمان نویسی تجربهٔ نوینی نداشتیم و یا به عبارت دیگر نوآوری در کار نبوده است. ما در کار رمان نویسی مقلد بوده‌ایم. حتی گاهی دزدی در طرح داستان نیز دیده شده است که این دیگر فاجعه است. مثلاً مواردی بوده که یك

*** رمان و رمان نویسی کلاً محصول دورهٔ شهرنشینی است؛ یعنی زمانی که بشر اروپایی از دوران فئودالیزم پا به دوران بورژوازی گذاشت.**

*** آنهایی که می گفتند ما نمی توانستیم در زمان سانسور خلاقیتمان را بروز دهیم، بلافاصله پس از انقلاب هم ـ یعنی زمانی که هیچ محدودیتی نبود ـ اثر قابل توجهی عرضه نکردند؛ به قول دوستی: بیشتر اعلامیه صادر شد تا ادبیات.**

*** جلال آل احمد در رمان «ن و القلم» دست به تجربهٔ تازه‌ای زده، یعنی سعی کرده اصول و مبانی رمان کلاسیك را با قصه بومیِ کشورمان پیوند بزند؛ و این شاید تنها تجربهٔ نوو بومی در رمان و داستان نویسی ما باشد.**

رمان نویس رمانی نوشته که دقیقاً کپی از یك رمان خارجی است. و البته شاید بهتر باشد نمونه‌ای ذکر نکنم. این دیگر خیلی ناجور است. با اینکه شاید رمان نویسی که تقلید کرده، خوب هم تقلید کرده باشد و اثر خوبی نوشته باشد. ولی به هرحال تقلید کرده است. با آنکه حتی ممکن است اثر ایرانی از کپی خارجیش بهتر هم نوشته شده باشد. ولی این کار یك دزدی فرهنگی است. اما رمان نویس‌های ما (منظورم رمان نویس‌های نسل دوم هستند. چون داستان نویس‌های نسل سوم، داستان نویس‌های پس از انقلاب هستند و هنوز نتوانسته‌اند کارهای خیلی حرفه‌ای عرضه کنند).

یعنی همان رمان نویس‌های نسل دوم الان هم رمان می‌نویسند و با هوشیاری و پیچیدگی بیشتری عمل می کنند. با فوت و فن های تکنیکی خوب آشنا شده اند ولی کارشان نو نیست. روال کار، تازه نیست. شاید اگر کسی با زبان خارجی آشنایی داشته باشد بتواند موارد تقلید از فرمهای داستانی غرب را نشان دهد. البته این امتیازی است که ما با تجربه‌های نو در جهان آشنا شویم. ولی رمان نویسی در ایران چیز نو و تازه‌ای به خصوص به لحاظ فرم عرضه نکرده و رشد طبیعی هم نداشته است.

□ شما سه نسل را در نهضت رمان نویسی ایران برشمردید. دو نسل گذشته را بخصوص به لحاظ فرم مقلد دانستید و یا به تعبیر خودتان رمان نویسی در دو نسل گذشته رشد طبیعی نداشته است، حال این نسل سوم را، نسلی که پس از انقلاب رمان می نویسد، چگونه توصیف می کنید؟ آیا این نسل دارای یك رشد طبیعی است. و یا اساساً می توان ادبیات این دوره را یعنی ادبیات پس از انقلاب را با دورانی در تاریخ غرب مقایسه کرد؟

■ نسل سوم رمان نویس ما ـ نسلی که پس از انقلاب رشد کرده، جدا از دو نسل قبلی نیست، علیرغم آنکه برخی این ارتباط را بالکل نفی می کنند. و منکر هرگونه ارتباطی با گذشته می‌شوند، ولی نسل سوم هم با دونسل گذشته ارتباط دارد. منظورم از ارتباط، شکل ظاهری ارتباط نیست. بلکه ارتباط از طریق خواندن آثار، مصاحبه‌ها و مقالات است. نسل سوم داستانهای نسل گذشته را می خواند حتی با دقت. نسل حاضر، رمانهای غربی را نیز می‌خواند و با دقت جریانهای ادبی غرب را دنبال می‌کند. و اساساً چاره‌ای هم جز این نیست. چون نسل سومی که می‌خواهد داستان بنویسد، باید از گذشته داستان نویسی در ایران و جهان و همچنین آثار جدید غرب مطلع باشد و مباحث تئوریك را بداند و مطالعه کند. آثار خارجی را یا به زبان اصلی و یا ترجمهٔ آنها را بخواند. نسل سوم نمی‌تواند بگوید، من تافتهٔ جدا بافته‌ای هستم. به هر حال نسل سوم آثاری دارد که نشان می‌دهد این نسل دارد رمان نویسی و داستان نویسی را به طور دقیق یاد می گیرد. و شاید روزی نسل سوم کارهایی ارایه دهد که با آثار نسلهای قبل برابری کند و یا حتی بهتر از آنها باشد

□: ممکن است در این مورد نمونه ای هم ذکر کنید.

■: مثلا می توان از آقای «مخملباف» و رمان باغ بلورش نام برد. به هرحال داستانهایی که این نسل نوشته و یا ترجمه کرده است، نشان می‌دهد که دارد وسیعاً تجربه می کند. پنج تا شش نویسنده این نسل به نظر من جلودارند و به صورت حرفه‌ای داستان می‌نویسند. البته نویسندگانی نیز هستند که یا کم کار کرده اند و یا دیر شروع به کار کرده اند و یا با گذشته ارتباط درستی نداشته اند که آثار اینها دارای ضعفهای اساسی و ابتدایی است. ولی آن نسلی که از همان ابتدای انقلاب داستان نوشته است، باز نتوانسته فرم تازه ای ارایه بدهد.

به هرحال داستانهای همین نسل نیز شکلی دقیقتر و ظریفتر پیدا کرده. زبانش پالوده شده. البته بعضی از این رمانها رئالیستی‌تر است و بعضی‌ها فانتزی‌تر. بعضی از آنها نیز به نوعی رمانتیست هستند. یعنی بکارگیری عناصر رمانتیك در کارشان مشهود است. البته طرح کار دقیقاً منطبق با اصول رمانتیسم نیست. همان چیزی که قبلا هم در مورد کارهای نسل دوم گفتم. دربعضی موارد شخصیت پردازی ساده یا قهرمان پروری در کار هست و جفت و بست داستانی ضعیف

است اما کارهای قوی هم داریم. مثلا همین آقای شیرزادی نویسندهٔ کتاب «غریبه و اقاقیا» در قصهٔ «غریبه و اقاقیا». احساس کردم که کمی تنه به تنه رئالیسم جادویی زده. و بلحاظ قدرت کار، می‌توانیم شیرزادی را یکی از داستان نویس‌های خوب و قوی نسل سوم بدانیم. اینها به هرحال نسل سوم هستند. نسل سومی که تازه روی کار آمده‌اند و آثارشان را منتشر می‌کنند.

□: ولی تاریخ نگارش بسیاری از قصه‌های همین مجموعهٔ «غریبه و اقاقیا» به سالهای قبل از انقلاب برمی‌گردد. مثلا حدود سالهای ۵۰ تا ۵۳.

■: منظور من از نسل سوم، همان نسلی است که تازه وارد میدان شده است. البته نسل دوم هنوز هم حضور دارد و فعالیت می‌کند. مثلا رمان منتشر می‌کند و درواقع الان دارد حداعلای کارش را رو می‌کند. اما اینها مثل قارچ از زیر زمین سبز نشده‌اند. اینها هم دوره‌ای داشته‌اند و تجربیاتی را پشت سر گذاشته‌اند، و حال بعداز گذشت ۲۵ یا ۳۰ سال رمان منتشر می‌کنند. رمانی که کارشناسان مقبول جهانی نیز آن را تائید می‌کنند. ولی نسل دوم دارد آخرین شاهکارهایش را چاپ می‌کند.

چون سنش خیلی بالا است و از نظر فرم نیز نمی‌تواند متحول شود.

□: درواقع نسل دوم به اوج کارش رسیده است.

■: دقیقا. الان نسل سوم است که باید از این تجربه‌ها بهره‌مند شود، کار بکند، قلم بزند تا شاهکار بیافریند. نسل دوم نفسهای آخر را می‌کشد. از نظر خلق اثر می‌گویم. ولی نسل سوم تازه بالغ شده است. یعنی در مرحله‌ای است که می‌تواند بنویسد و تجربه کند.

□: فکر می‌کنم لازم است که به مرزی اشاره کنید که نسل دوم و نسل سوم را از هم جدا می‌کند. عامل ممیزه این دو نسل را مشخص کنید.

■: این اختلاف بیشتر محتوایی است. مثلا مضامینی که نسل سوم روی آن کار کرده است، با مضامینی که نسل دوم بدان می‌پرداخت، متفاوت است. البته تعداد مضامین زیاد است ولی تعداد موضوع خوب، بسیار کم است، انگشت شمار است و این نسل سوم است که می‌آید و به مضامینی می‌پردازد که در دونسل قبل روی آن کار نشده و یا اصلا صحبتی در مورد آن نشده است. ولی به لحاظ فرم من تفاوتی نمی‌بینم. البته نسل دوم قوی‌تر و قدرتمندتر است چون به هرحال تجربه‌های طولانی را پشت سرگذاشته است. البته این نسل بعدی هم دنبال تجربه‌ها و شکلی نو نبوده است که مثلا ما بتوانیم بگوییم، سبک و نثرش تازه است و یا به کلی زبان و سبکش با زبان و سبک سابق فرق می‌کند، نه، چنین چیزی نیست. فقط می‌توانم بگویم که به لحاظ مضمون، تفاوت نسل دوم و نسل سوم بارز است. گو اینکه وضع مضامین هم در ادبیات داستانی ما اسف‌انگیز بوده. مثلا نسل دوم ما مرتباً چندتا مضمون را (متأسفانه اغلب هم ضدمذهبی) به تقلید از نسل اول تکرار می‌کرده، مثلا «ساعدی» در داستانهای کوتاهش و دیگران بسیاری از مضامین «چوبک» و «هدایت» را دوباره واگو کرده‌اند.

□: مسلما حادثهٔ انقلاب هم برای نسل سوم زمینه آفرینش مضامین متعددی را مهیا کرده و شاید بشود گفت، نسل دوم در ارائه مضامین نو دستش بسته بوده است.

■: اساساً دست داستان نویس در ایران همیشه بسته بوده است. از مترجمی پرسیدند: چرا نمی‌نویسی؟ گفت: نمی‌توانم بنویسم. مجبورم ترجمه کنم! به هرحال ما همیشه توان تحمل عقاید دیگران را نداشتیم و این از قبل بوده و الان هم هست. به قول دوستی ما هیچوقت فرهنگ «دیالوگ» نداشته‌ایم. حال دیگر این به ظرافت داستان نویس مربوط می‌شود (ومی شده) که چگونه بتواند با ابزارهایی که در دست دارد به بیان مضمونی که به آن معتقد است، بپردازد. مثلا با به کارگیری سمبولیسم بیشتر در داستان یا گرایش به شاعرانه‌تر کردن مضمون. به هرحال این شگردها وجود داشته و نسل قبل از این بابت نمی‌تواند گلایه کند. ولی پس از انقلاب نیز شتاب زدگی در نوشتن آثار متعدد مانع از خلق یك اثر برجسته شد. شاید ما تنها در چند سال اخیر چندرمان خوب و قابل طرح داشته‌ایم.

*** خانم شهرنوش پارسی پور در «طوبا و معنای شب» تا حدودی خواسته از «مارکز» تقلید کند؛ چرا؟ چون «مارکز» مد روز است.**

«فاکنر» در رمان «خشم و هیاهو» برای یک داستان چندراوی انتخاب می کند؛ و «براهنی» نیز در «رازهای سرزمین من» چنین شگردی را به کار برده است، ولی کارش تقلیدی ناشیانه است.

*** نسل سوم داستان نویس ما ـ نسل پس از انقلاب ـ آثاری دارد که نشان می‌دهد این نسل دارد رمان و داستان نویسی را به طور دقیق یاد می‌گیرد.**

(من با یك ارزیابی فهمیدم که درحدود سی رمان فارسی در مجموع قابل نقد و بررسی و طرح است. اما البته چندتایی از آنها یك سرو گردن از بقیه بالاترند.) به هرحال آنهایی که می‌گفتند ما نمی‌توانستیم در زمان سانسور خلاقیتمان را بروز دهیم بلافاصله بعداز انقلاب هم ـ یعنی زمانی که هیچ محدودیتی نبود ـ اثر قابل توجهی به بازار عرضه نکردند. به قول دوستی بیشتر اعلامیه صادر شد تا ادبیات.

□: خوب، بدنیست اشاره‌ای به ترجمهٔ رمان و تألیف رمان بکنیم. آقای سلیمانی، با آنکه در جامعهٔ ما موضوعات بکر و سوژه‌های قابل توجه برای ادبیات داستانی وجود دارد، و با آنکه نثر فارسی در شمار نثرهای ممتاز جهان و زبانزد خاص و عام است. چرا در ایران ترجمهٔ رمان و قصه و بطور کلی ادبیات داستانی بیشتر از نوشتن آن مورد توجه قرار گرفته است؟

■: روی آوردن به ترجمه هم دلیل معنوی دارد و هم مادی. واقعیت این است که در ایران نویسندگان خوب و پرکار، کم هستند. چون تنها قدرت تخیل و داشتن نثر خوب و قوی برای نویسنده شدن کافی نیست. شرایط اقتصادی و اجتماعی هم باید مهیا باشد. مسلما نویسنده مستعدی که کارمند باشد، فرصت خلق اثر از او سلب می‌شود. بنابراین چنین شرایطی، روند پیشرفت نویسنده را کند می‌سازد و موجب می‌شود که فرد نتواند آثار وسیعی منتشر سازد. اگر کسی از قدرت خلاقهٔ «لئون تولستوی» برخوردار باشد ولی از امکانات «تولستوی» بی‌بهره، مسلما قدرت خلاقه‌اش چون تولستوی پرورده نمی‌شود. که البته عکس این هم صحیح است. بنابراین شرایط اجتماعی واقعاً مهم است. به ترجمه اشاره کردید. درحال حاضر کسانی هستند که به جای اینکه نویسندگی را جدی بگیرند، ترجمه را جدی گرفته‌اند. آنها دلایل مختلفی برای این کار دارند. البته دلایلشان بیشتر معنوی است. یعنی نویسنده احساس می‌کند که خیلی از حرفها را نمی‌تواند بزند. به همین دلیل به سراغ آثار خارجی می‌رود. یعنی همان آثاری که حرفهای دل او را زده‌اند. و آنها را ترجمه می‌کند. بنابراین درگذشته به علت وجود سانسور و خفقان سیاسی بسیاری از نویسندگان جدی به ترجمهٔ رمان روی می‌آوردند. مثلا رمانهایی برای ترجمه برگزیده می‌شد که از اعتصاب کارگران فلان کارخانه حرف زده بود. بنابراین رمانهایی که بیشتر دارای مضامین سیاسی ـ اجتماعی بود برای ترجمه انتخاب می‌شد.

□: در واقع مترجم حرفش را با زبان نویسندهٔ خارجی بیان می‌کرد؟

■: دقیقاً همین طور است. درواقع دستگاه و سیستم حاکم نویسندگان را تحت فشار قرار می‌داد و آنها مجبور بودند به سراغ ترجمه بروند و حرفهایشان را با زبان ترجمه بگویند.

مسالهٔ دیگر شرایط اجتماعی است. گاهی اوقات مسائل اقتصادی آنقدر نویسنده را تحت فشار قرار می‌دهد که نمی‌تواند اثری خلق کند. البته امثال «چارلز دیکنز» که همزمان روی سه یا چهار رمان کار می‌کرد و یا «بالزاك» نادرند. و حسابشان سواست (به دوستی می‌گفتم با این حق‌التحریرهایی که مطبوعات به ما می‌دهند، بالزاك هم نمی‌تواند دوام بیاورد!) اصلا نویسندهٔ ما آن تمرکز لازم را ندارد و مشکلات اقتصادی خلاقیتش را از او می‌گیرد. مثلا یکی دیگر از رمان نویسهای غربی می‌گفت، «من هروقت می‌خواهم رمان بنویسم، برای اینکه گرم بشوم، یك داستان کوتاه می‌نویسم». ولی در ایران خیلی‌ها برای امرار معاش مجبور به پرکاری هستند و چون نمی‌توانند برای نوشتن، مدام سوژه پیدا کنند فقط ترجمه می‌کنند (یا نقدهای کیلویی می‌نویسند!)

□: گرچه به اعتقاد برخی، ترجمه گاهی از نوشتن نیز دشوارتر است...

■: بله! اگر شما واقعاً بخواهید اثری را دقیق و پاکیزه ترجمه کنید، فشار ذهنی و روحی بر شما بیش از زمانی است که خودتان می‌نویسید. اما به هرحال در ترجمه با اثر آماده‌ای روبرو هستیم که انتها و آغازش معلوم است محتوا و جهت گیریش هم مشخص است. ولی ممکن است کسی داستانش را بنویسد ولی خوب از آب در نیاید و مجبور شود آن را دوباره بنویسد و ◄

شاید هم مجبور شود قصه‌اش را بارها بنویسد. گرچه بعضی از مترجمین هم هستند که هر روز بیش از یك صفحه ترجمه نمی‌کنند، ولی بعضی نیز پشت سرهم ترجمه می‌کنند که البته این قبیل ترجمه‌ها غالبا بی‌ارزش است. به هرحال قلم به دستان هم مجبورند مسائل اقتصادیشان را حل کنند، ولی کسی که به ادبیات متعهد است، آنقدر به نوشتن و قلم زدن معتاد می‌شود که جز نوشتن کار دیگری نمی‌تواند بکند. اگر قلم نزند، چیزی مثل خوره وجودش را می‌خورد. البته ترجمه نباید وسیلهٔ کسب درآمد باشد، چون دراین صورت کار به انحراف کشیده می‌شود. و خطر آن متوجه تمام کسانی است که زبان خارجی می‌دانند.

ما در گذشته نویسندگان خوبی داشتیم که متأسفانه صرفاً خود را در ترجمه خلاصه کردند و دیگر چیزی ننوشتند. چون داستان نویسی فوق العاده دشوار است. وتازه ناشرها و مطبوعات هم آن طور که باید از داستان نویسها حمایت نمی‌کنند.

□: کسان بسیاری رمان را یك وسیله سرگرمی تلقی می‌کنند. به عبارت دیگر رمان را چیزی بیش از یك مسکن یا داروی خواب آور نمی‌دانند. آیا در جهان نیز چنین تلقی‌یی از رمان وجود دارد؟

■: در غرب این مساله حادتر است. معمولاً پشت بسیاری از کتابها می‌نویسند: Trilling! یعنی هیجان آور، یعنی رمانی که با خواندن آن مو بر اندام شما راست خواهد شد، ویا پشت کتاب داستانی می‌نویسند که این کتاب کمیك است، یعنی خنده دار است. ویا می‌نویسند: وسترن داغ! اینها اصطلاحاتی است که پشت برخی کتابهای رمان غربی نوشته می‌شود. به هر حال رمان یك نوع تولید ادبی است. ولی وقتی یك تلقی صنعتی وتجاری از آن بشود، در حکم دگمه‌ای خواهد شد که با فشار آن، حالتهای مختلف روحی ایجاد می‌شود. با فشار دکمه‌ای غمگین می‌شوید، یا فشار دیگری، شاد!

□: به عبارت دیگر سردمداران این کار در غرب می‌خواهند حتی تمام احساسات وظرایف روحی فرد را تحت سلطه خود در آورند؟

■: بله! به این ترتیب رمان یك وسیله مصرفی می‌شود. مثل یك ساندویچ، مثل یك وسیله ساده‌ای که به آن نیاز دارید ومی‌روید از فروشگاه تهیه می‌کنید.

□: وکتابفروشی، بقالی بزرگی است که همه جور جنس در آن وجود دارد؟!

■: به هر حال این قبیل کتابها یکبار مصرف هم هستند. آنها را می‌خوانید (یا گاهی نصفه کاز می‌زنی!) وبعد در سطل آشغال می‌اندازید. البته در کشور ما نیز بعضی از رمان‌ها چنین سرنوشتی دارند.ولی درغرب رمان‌های جدی نیزنوشته می‌شودکه دقیقاً با معیارهای رمان نویسی منطبق هستند. بنابر این در آنجا نیز بین رمان‌های هجو ومبتذل ورمان‌های جدی وسنگین حد ومرزی وجود دارد. حتی رمان‌های سنگین وجدی را در دانشگاه‌ها تدریس می‌کنند. اما رمان‌های به اصطلاح بازاری ومصرفی، مصرف می‌شوند، مثل تمام اجناس مصرفی!

□: در سالهای اخیر طرفداران رمان در جامعه ما افزایش قابل توجهی یافته‌اند. نظر شما در این مورد چیست؟

■: به نظر من یك علتش کم شدن سرگرمی‌های مردم (از هر نوعش) ودیگری افزایش جمعیت است. اما با بررسی‌هایی که من کردم، دیدم مردم بیشتر به عنوان سرگرمی رمان می‌خوانند تا کسب تجربه‌های جدید، انگار بیشتر مردم می‌خواهند به وسیله رمان از واقعیت بگریزند! غربیها به این نوع رمان‌ها می‌گویند Escape. یعنی وسیله گریز از واقعیت، البته همان طور که رمان‌های عمیق (والبته جذاب) ذهن را دقیق وظریف می‌کند، رمانهای بازاری (از هر نوعش) آدم را کودن وسطحی می‌کند. اما فرمایش شما صحیح است. دوستی نقل می‌کرد که در آماری که یکی از دانشجویان از مدرسه‌ای دخترانه تهیه کرده، نود درصد از دختران در پاسخ به این سئوال که چه کتاب‌هایی می‌خوانید، گفته‌اند: رمان.

□: ردپای جریان‌های رمان نویسی معاصر جهان تا چه حد در ادبیات ایران دیده می‌شود وآیا اصولا لازم است که همه جریانات رمان نویسی دنیا در ادبیات داستانی فارسی تجربه شود؟

■: قسمت اول این سئوال را فکر می‌کنم در جواب به سئوالهای قبلی گفته‌ام. اما در مورد قسمت دوم باید عرض کنم که سئوال اصلی هم همین است. حالا این داستان نویس ما باید چه بکند؟ یك عده می‌گویند این تکنیك‌ها غربی است. ما باید برگردیم به همان قصه‌های قدیمی خودمان. به نظر من چنین چیزی غیر ممکن است. شما نمی‌توانید با زمان، زاویه دید، شخصیت پردازی وساختمان قصه دوران فئودالیزم، قصه عصر جدید را بگویید. ممکن است بگویید، اما مثل این است که بخواهید با اسب ودرشکه، که یك وسیله قدیمی است به جنگ ضرورتهای زندگی معاصر بروید. مثلا شما دیگر نمی‌توانید در عصر جدید قهرمان به نمایش بگذارید، چون قهرمانی دیگر نیست. البته می‌شود مثل «آل احمد» نکات خوب قصه قدیم را گرفت. به قول یکی از غربی‌ها «شعله‌های» قدیم را باید حفظ کرد نه خاکسترهایش را. داستان هم همگام با پیچیدگی ذهن بشر رشد کرده ودیگر این انسان جدید از توصیف‌های آنچنانی، قهرمان پروری، رمانتیك بازی وکودنی راوی قصه‌ها وقصه نویسهای قدیم وسنتی خنده‌اش می‌گیرد، ضمن اینکه تکنیك‌های نوقصه نویسی، غربی نیست، درست است که غرب روی نقد ادبی قرن‌ها کارکرده، آثار جدید آفریده و غیره، اما خیلی از این تکنیك‌ها در قصه‌های قدیم و جدید مشترك است. ما هم مثل همهٔ ملل، شکل‌های ابتدایی قصه را تجربه کرده‌ایم. ما اسطوره، حماسه، حکایت وحتی نوعی رمانس منظوم داشته‌ایم. البته رمانس ما دقیقاً منطبق با رمانس غربی نیست. اما بعد از آن ما سه قرن بعد وارد دورهٔ رمان نویسی شدیم. به نظر من برکردن این سه قرن، هیچ عیبی ندارد وتقلید از فرمها به شرطی که به محتوای مورد نظر ما بخورد، لازم است. ضمن اینکه باید از همه شگردهای تأثیرگذاری، استفاده کرد. استفاده از تکنیك‌های داستان نویسی، ظرافت هنری ما را بالا می‌برد. اما البته انسان رفته رفته در برابر یك سری از تکنیك‌ها و فرم‌ها مصونیت پیدا می‌کند ودیگر متأثر نمی‌شود. برای همین هم باید تکنیك‌ها و فرمها را دائما نو کرد. رمان مدرن در پاسخ به همین ضرورت به وجود آمد.و رئالیسم جادویی هم، هنوز هم ما خیلی از شکل‌های قصه‌گویی را در فارسی تجربه نکرده‌ایم: مثل شیوهٔ راوی ـ محقق «هاینریش بل» یا نوشتن رمان نو، یا نوشتن رمانی تماما با گفتگو و غیره. اما داستان نویس ما باید بداند که وظیفهٔ او تقلید صرف نیست. ممکن است او هم بتواند دست به تجربه‌های نو بزند. اوهمیشه نباید به راه‌های هموار برود و نباید بترسد. اما پیش از آن ما باید نمونه‌های شکلی رمانها و داستانهای دنیا را در ادبیات خودمان تجربه کنیم. یعنی برای نوآوری، باید مراحلی را پشت سرگذاشت. گرچه ما آنقدر هم از قافلهٔ رمان نویسی دنیا عقب نیستیم. اما امان ازاین دیوار آهنین زبان که نگذاشته صدای ما به گوش همه برسد.

□: چرا ناگهان عرضهٔ ادبیات داستانی آمریکای لاتین درمیان قشر روشنفکر جامعه ما مورد توجه قرار گرفته است؟

■: این استقبال چند دلیل می‌تواند داشته باشد. یکی به دلیل درد مشترك است. به هر حال کشورهای آمریکای لاتین هم از جهان سوم‌اند و بسیاری از مسائلشان با ما یکی است و گاهی حتی برخی از مشکلاتشان از ما حادتر است. این است که ادبیات آنها و مسائلی که طرح می‌کنند برای مردم ما «سمپاتیك»است. یعنی مردم ما تا حدودی می‌توانند از آن پنجره به دنیای خودمان نگاه کنند. عکس این هم البته صحیح است. ادبیات معاصر اروپایی و آمریکایی را مردم ما پس می‌زنند. چون اصلا دنیای آنها و مسائل مدرن آنها برای مردم ما نامفهوم است. (حتی گاهی مزخرف و پوچ است) الان هم بیشتر آثار آمریکایی و اروپایی (اروپای غربی) که در اینجا ترجمه می‌شود یا مال قرن نوزدهم است یا متعلق به اوایل قرن بیستم، (و تازه از میان اروپاییها، ادبیات فرانسه و روسیه به فضای ذهنی و فکری ما نزدیك‌تر است). یك دلیل دیگر، مد شدن این ادبیات است. می‌دانید که بیشتر کشورهای آمریکای لاتین زبانشان اسپانیولی است و این زبان هم یکی از زبانهای اروپایی است. زبان مشترك چندین کشور باعث شده که اولا توان یك قاره وهمه نویسندگان یك قاره پشت سریك ادبیات باشند و ثانیاً زبان آن‌ها برای اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها قابل فهم است. چون زبان اسپانیولی تقریبا زبان دوم بعضی از کشورهای اروپایی و نیز آمریکایی‌هاست. و وقتی مطبوعات اروپایی و بخصوص انگلیسی دائما تنور این ادبیات را گرم نگه دارند، خواه نا خواه روشنفکرو ادیب ما که همه چیزرا پس از عبور از فیلتر مطبوعات و کتب اروپایی (و عمدتاً انگلیسی می‌گیرد) و در اینجا ترجمه می‌کند، (و از طرفی هم می‌خواهد متعهد باشد) به سمت این ادبیات کشیده می‌شود. البته به نظر من شیوهٔ رئالیسم جادویی (که شیوهٔ تقریباً بیشتر نویسندگان آمریکای لاتین هست) یعنی آمیختن رؤیا وواقعیت یا عناصری خیالی را به شیوه‌ای واقعگرایانه به کار گرفتن توجیه ضعیف‌تری برای این گرایش است. اما به هر حال تازگی این نوع ادبیات هم خود دلیلی بر استقبال ادبای ماست. گرچه خیلی از نویسندگان آمریکای لاتین داستان کلاسیك هم می‌نویسند مثل خود «مارکز». یعنی این طور نیست که هرچه نویسندگان آمریکای لاتین می‌نویسند به سبك رئالیسم جادویی است. ■

*** موهبت الهی هنر آن است که بادهٔ جان‌های دیگری را به ما می‌نوشاند، زندگی‌های تازه‌ای به ما می‌بخشد و بدین سان از زندان می‌رهاندمان...**

سالها پیش، رومن رولان در مقدمهٔ «زندگانی بتهوون» این هشدار معروف را داد:

> اروپای کهنسال در فضایی آلوده و فاسد کرخت می‌شود. نوعی دنیادوستی عاری از عظمت براندیشه‌ها چیره گشته و عمل دولتها و افراد را مقید می‌سازد. جهان در تنگنای خودخواهی پست و محتاطانهٔ خویش تباه می‌شود. جهان دچار اختناق است.

از آن هنگام تاکنون دو جنگ رخ داده است. ولی این هشدار، چه از نظر سیاسی و چه از نظر ادبی، هنوز شایان توجه است، آن هم نه فقط در اروپا. در عصری که ملتهای نوپا و جوانان، عاری از پیش‌داوری نیستند، قدرت و بصیرت پیام آثار رولان به هیچ وجه کاهش نیافته است. با اینکه امروز کسی به تحقق این پیام معتقد نیست، مع‌ذلک همچنان در بارهٔ آن بحث می‌شود. مرور زمان از حدت سوداهایی که حوادث بر آنها پیشی گرفته‌اند، کاسته است. امروزه معمولاً همه اذعان دارند که رولان روحی بزرگ داشته و حتی نوعی بصیرت در پیش‌بینی آینده از خود نشان داده است. ولی در مورد ارزش ادبی آثار او که بسیاری از منتقدین منکر آن هستند، هنوز تردید وجود دارد.

به نظر من اصل مسأله از این قرار است. رومن رولان در یک دورهٔ مابعد سمبولیسم می‌زیست، دوره‌ای که ادبیات آن متصنع و بعضاً بی‌روح بود. البته این حرف در مورد نویسنده‌ای نظیر کلودل صدق نمی‌کند ولی در مورد نویسندگان دیگری که نامشان از یادها رفته و فقط مورخین آنها را می‌شناسند، صادق است. همین بود که رولان را به این قضاوت کلی واداشت: «ادبیات ما از لحاظ صنعت، بسیار غنی و از لحاظ ماهیت تقریباً فقیر است.» من این حالت را در کتاب خویش تحت عنوان «رومن رولان به قلم خود» به روشنی تشریح کرده‌ام:

«در نظر رولان نویسندگان فرانسوی بیش از حد هنرمند بودند، از سوی دیگر، ذوق فرانسوی رولان را به حد کافی هنرمند نمی‌یافت.» حال آنکه رولان خود را هنرمند می‌پنداشت و بحث در بارهٔ هنرمند بودن یا نبودن او کلا بعد از انتشار «ژان کریستف» شروع شد. درسال ۱۹۱۲، هنگامی که آلفونس سشه گلچینی از نوشته‌های او را، تحت عنوان **«زندگی متهورانهٔ خاضعانه»**، برای انتشار آماده می‌کرد، رولان با ملایمت ولی قاطعانه توجه او را به نکته‌ای در مقدمهٔ کتاب جلب کرد، مقدمه‌ای که در نظر او بیش از حد تمجیدآمیز جلوه می‌کرد: «اینکه شما می‌گویید **«من هنرمند نیستم»** شاید علی رغم خواست شما اندکی ظالمانه باشد؛ این حرف بیش از حد به مذاق دشمنان من خوش خواهد آمد. من در بارهٔ هنر عقیدهٔ خاص خودم را دارم که با عقیدهٔ آنها فرق دارد.»

عقیدهٔ رولان بی‌تردید از افکار تولستوی سرچشمه می‌گیرد. به نظر او هنر از روحی که از آن نشأت می‌گیرد و از جان‌هایی که بدانها خطاب می‌کند و در ایشان انعکاس می‌یابد، جدایی ناپذیر است. این



رومن رولان، رودخانه‌ای جاری به‌سوی ژرفا و غرقاب آسمان

نوشتهٔ
ژان - برتران بارر (۱)
ترجمهٔ
سیروس سعیدی

موضوعی که من کوشیده ام تا در کتاب جدید خود تحت عنوان رومن رولان، روح و هنر مورد بررسی قرار دهم. در کتاب مذکور، ابتدا روح و سپس هنر نویسنده را مورد مطالعه قرار داده و سعی کرده‌ام نشان بدهم که چطور ارزشها، یعنی نیروهای روح آدمی، به نمادهای شاعرانه‌ای نظیر آب: **رودخانه، درخت، ریشه‌ها، تندباد و آتش سوزان** تبدیل شده‌اند.

من روی استعارهٔ آتش کمتر تأکید کرده‌ام و از این بابت متأسفم. استعارهٔ این عنصر که باشلار[3] رسالهٔ مستقلی بدان اختصاص داده است، در آثار رومن رولان وجود دارد. رولان یک جلد از ژان کریستف را **«درخت آتشین»** نام نهاده است. دو جنبه از جنبه‌هایی که باشلار توضیح داده در این کتاب به یکدیگر آمیخته و باهم پیوند می‌یابند: خشونت، سوزندگی آتش سودا (آتش مجسم) و (آتش متعالی) آتش تطهیرکننده‌ای که ناپاکیها را می‌سوزاند و به جوهر یا روح تبدیل می‌کند. هر دو یک چیز هستند، شعلهٔ آتش. همان شعله‌ای که در نگاه آنا[4] می‌رقصد: «نگاه سوزان او»، «در نگاهش تلالو حدت عجیب شب پیشین نهفته بود»؛ «آتش سوزان چشمان او». آیا همین آذرخش است که به جان کریستف می‌افتد و کریستف آن همه دیر متوجه آن می‌شود؟ عدم آگاهی کریستف به سان خاکستری است که هنوز سرد نشده، همچون صحرایی آتشفشانی (بعداً مذاب نیز به این استعاره‌ها افزوده خواهد شد): «و در خلاء وجودش، از ژرفای ویرانه‌ها، بادسوزانی به صورت گردبادهای آرام وزیدن می‌گرفت...». وقتی آتش افروخته می‌شد «او [کریستف] راهپیماییهای طولانی و ورزشهای سنگین می‌کرد، راه می‌رفت، کوهنوردی می‌کرد. هیچ چیز نمی‌توانست آتش وجودش را خاموش کند». آتش برای هنرمند آفرینشگر ضرورت دارد. در همین کتاب، رولان نکتهٔ زیر را در مورد نوابغ بیان می‌کند: «مغزشان دستخوش سوداهای دائمی است، سوداهایی که غالباً گذرایند؛ شعله‌هایی که یکدیگر را از میان می‌برند و همه در آتش اندیشهٔ خلاق جذب می‌شوند. ولی اگر گرمای این کوره روح را از خود آکنده نسازد، روح بی‌دفاع تسلیم سوداهایی خواهد شد که نمی‌تواند خود را از وجودشان محروم سازد؛ روح این سوداها را می‌طلبد، آنها را می‌آفریند؛ و سوداها ناگزیر باید روح را بدرند.» بدین ترتیب، ضعفی که کریستف پس ازمرگ دوستش از خود بروز می‌دهد، در نظر خالق او، همان طور که برای سوفیابرتولینی[5] توضیح داده، سودمند است: «دلم می‌خواست از آن اجتناب کنم ولی ناگزیر بودم مغاکهایی را نشان دهم که در زندگی هنگامی در برابر آدمی دهان می‌گشایند که انسان، در اوج اطمینان، خود را مصون‌تر و محفوظ‌تر از همیشه می‌پندارد. این کتاب آدم را بیشتر آشفته می‌کند تا مطمئن.» به نظر رولان این وسیله‌ای بود برای گداختن و آب دیده کردن روح انسان. در اینجا تخیل به روانشناسی افزوده می‌شود و آن را وضوح می‌بخشد و یا حتی راهنمایی می‌کند.

با این وجود، رولان این طرز تلقی از هنر را خاص تولستوی نمی‌داند و غالباً گفته است که تولستوی در او فقط از نظر اخلاقی و زیباشناسی تأثیر نهاده است نهٔ از نظر فکری. تلقی مذکور از افکار پاسکال، دیدرو و

استاندال سرچشمه گرفته که رولان غالباً از آنان نام می‌برد. ولی نوع رمانی که رولان، در اوایل قرن بیستم، با **«ژان کریستف»** بنیان نهاد و بیست سال بعد نیز آن را با **«جان شیفته»** ادامه داد، بیش کسوت چندان مشخصی ندارد. این نوع رمان با شیوهٔ نگارش «زندگانی مشاهیر»[۶] کاملاً فرق دارد. رولان مقدمهٔ کتاب اخیر **[جان شیفته]** را چنین به پایان می‌برد:

«اثر، هرچه باشد، موسیقی است. من آن را مانند **ژان کریستف** به هماهنگی اهداء می‌کنم، به آن شبهانوی رویاها، رویای زندگی من».

واژهٔ **هماهنگی**، آرامش اشیا و موجودات و خصلت موسیقی را نیز بیان می‌کند. در واقع، خصلت موسیقی آن است که از طریق نوعی تناسب مرموز یا مبهم، میان اصوات یا دسته‌های اصوات هماهنگی ایجاد می‌کند. رولان نیز کلمات و نتیجتاً مفاهیم و خصوصاً احساسات ابراز شده را مثل یک موسیقیدان با یکدیگر تلفیق می‌کند. در ۱۹۰۹، رولان به طور خصوصی به بونرو[۷] گفته بود که آثارش را مثل یک موسیقیدان به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. آنچه برای او اهمیت دارد، وحدتی است که میان یک سلسله تصاویر متوالی وجود دارد، آهنگی است که در درون نویسنده شکل می‌گیرد و او گوش بدان دارد، زبان است، زبانی که از ترکیب صبورانهٔ جملات کوتاه، ساده و نشأت یافته از نیروی ایمانی تقریباً ساده‌دلانه شکل می‌گیرد و بسان رودی جاری می‌شود. با این وجود، رولان بدبین است: در صورت اقتضا می‌تواند نازک طبع باشد. برای قبول این نظر کافی است که بعضی از صفحات «سفر درونی»[۸] را مطالعه کنیم، صفحاتی که در آنها مهارت لفظی، ایمان و شوخ طبعی به یکدیگرمی‌آمیزند. ولی رولان مایل است خوشبین باشد یا به عبارت بهتر، او به زندگی ایمان دارد و قدرت زن یا مرد را که می‌تواند بر مشکلات فائق آید و شکست را بدون از پا درآمدن بپذیرد، می‌ستاید. او در صدد دست یافتن به موسیقی نهفته در هر موجود زنده و بیان آن به طرقی الهام یافته از هنر مذکور می‌باشد. در همین نامهٔ اخیرالذکر (نامه به سشه، ۴ فوریهٔ ۱۹۱۲)، رولان نحوهٔ کار خود را که با برداشت او از هنر پیوندی نزدیک دارد، چنین شرح می‌دهد:

«من برای سیر کلی قطعه و خطوط اصلی اثر بیشتر اهمیت قائلم تا برای جزییات جمله و نکات ظریف: هرجلد [ژان کریستف] آهنگ خاص خود را دارد و اگر برخی از قطعات میانی داستان با قدری اهمال نگاشته شده‌اند، در عوض، موضوعات اصلی هرگز قربانی نشده‌اند: هرجلد تقریباً بیست بار نوشته شده تا موقعی که من احساس کرده‌ام که دیگر یک ویرگول را هم نمی‌توانم جابجا کنم. به گمان من بهتر است گفته شود که من هنر را نه یک هدف بلکه یک وسیله یا یک زبان رسا می‌دانم.»

این کلمات بیهوده ادا نشده اند. صحنه‌های اصلی **ژان کریستف** بارها نگاشته شده‌اند. ولی در عین حال، مشکل بتوان آنها را قطعات برگزیده مستقل از موج اصلی اثر نامید: عزیمت کریستف در پایان عصیان[۸]، مرگ لوییزا در پایان خانه[۹]، وداع گراتسیا[۱۰]، آنت و سیلوی، مرگ آنت، مرگ مارک[۱۱]، مرگ آنت و بسیاری صفحات دیگر ارزش واقعی خود را در مجموع اثر و در جریانی باز می‌یابند که خواننده را با خود می‌برد. بیهوده نیست که رولان به استعاره‌های رودخانه و نسیم علاقه نشان داده است. هریک از دو رمان بزرگ او رمان ـ رودخانه هستند، نه فقط به دلیل آنکه قسمت به قسمت تداوم می‌یابند بلکه از آن رو که قهرمان و خوانندهٔ کتاب را از کلیهٔ راههای زندگی ـ آنچه که نسبی است ـ به دنبال خود به سوی دریا ـ آنچه که مطلق است ـ می‌کشانند. این نکته را خود رولان با تشبیه ژان کریستف، موسیقیدان خیالی، به رود راین، رودی که رولان پس از ازدواج اول خود تابستانها به دیدار آن می‌رفت، بیان داشته است. زیرا «ژان کریستف»، در زمان خود، چهارچوب رمان را وسعت بخشیده است، همان طور که کلودل، به نوبهٔ خود، چهارچوب آفرینش شعری و نمایشی را توسعه داده و به آنها ابعادی جهانی بخشیده است. در قالب دیدار محبت‌آمیز و صادقانهٔ دو هنرمند که یکی یک موسیقیدان آلمانی و دیگری یک روشنفکر فرانسوی است، رولان «تراژدی نسلی رو به زوال» را توصیف نموده است. بیان مسائل نسل بعد که به فاصلهٔ ده سال می‌آید، به یک روح خویشاوند کریستف یعنی به آنت ریویر، قهرمان «جان شیفته» واگذار خواهد شد که به اندازهٔ کریستف شجاع و مستقل است. این رمان که تصویر جامعی از عصر خود ارائه می‌دهد، مبارزات مرد و زنی را حکایت می‌کند که برای نجات روح خویش با محیط پیرامون خود درستیزند و حتی در شکست‌ها و بحران‌های یأس نیز از یک عشق شورانگیز به زندگی الهام می‌گیرند و در جهانی که همواره دچار اختناق و در آستانهٔ خشونت است، نسبت به دیگران احترامی آمیخته به تساهل از خود بروز می‌دهند. این مبارزات نسل جوان همهٔ کشورها را تحت تأثیر قرار داده و در خواننده میل و گاه شجاعت بزرگ زیستن را برانگیخته است.

شط و رودخانه، این دو زندگی، رو به بالا در جریان هستند. این کلمات را من در گذشته نوشته‌ام، بی آنکه متوجه باشم که در آنها همان نیتی را باز می‌یابم که رومن رولان در پایان **«جان شیفته»** ابراز داشته است:

«موج مذاب رو به بالا فرو می‌ریزد!» به دنبال این جمله، رؤیای آنت محتضر، رؤیای یک زندگی را می‌خوانیم: «من رودخانه ام[۱۲]» ـ (این نام من بود: سرنوشتم از ابتدا چنین رقم زده شده بود، ولی مفهوم آن فقط امروز روشن می‌شود) ـ رودخانهٔ هستی، رودخانهٔ هستی‌ها، رودخانهٔ اعصار که از شیب تند کوه، مارپیچ بالا می‌رود. پایین خود، وقتی خم می‌شوم، حلقه‌های بی‌پایانی را می‌بینم که باز و بسته می‌شوند. و برفراز خود، سر مار را می‌بینم که قد برافراشته، راهش را می‌گشاید، روی ناهمواریهای برجستهٔ صخره‌ها می‌لغزد و بالا می‌رود. و در آن اوج، کاملاً در ژرفا، برفرازقلل، غرقاب اقیانوس آسمان را...».

دامنهٔ معنای این نمادها را که قادرند نظم مادی جهان را واژگون سازند، درمی‌یابم. قدرت آنها از احساساتی ناشی می‌گردد که آنها را تغذیه می‌کنند. در ادبیات کنونی ما، لااقل ظاهراً، این نمادها به ندرت به کار می‌روند و ادبیات ما در واقع از این لحاظ بسیار فقیر است. با این وجود، هیچگاه عصر جدید تا این اندازه نیازمند دلهای بزرگوار و اندیشه‌های بصیر نبوده است. من در مورد رومن رولان همان عبارتی را به کار می‌برم که خود او در مقام تجلیل از شکسپیر ـ یکی از «همراهان»[۱۳] ـ به کار برده است: «انسان در آثار شکسپیر طعم آن نادرترین فضیلتی را می‌چشد که امروزه بیش از همیشه بدان نیاز است: موهبت همدردی باهمگان و انسانیت نیرومندی که انسان را وامی‌دارد تا روح دیگری را چون وجود خود بپندارد».

این حقیقت دارد که بیشتر شخصیتهایی که قهرمانان آثار رولان را احاطه می‌کنند، شخصیتی غیر متمرکز دارند و هریک دنیایی خاص خود، دنیایی که ازدرون فرد دیده می‌شود. با این وجود، این موج مرکب از هستی‌های متمایز جبراً در جهت واحدی حرکت می‌کند. آنچه که به آثار روشن و عمیق رومن رولان روح می‌بخشد، همین آشتی (هماهنگی) کثرت با وحدت است که سودایی شرافتمندانه، آن را تقویت می‌کند. رولان، در آستانهٔ نگارش «جان شیفته»، در یادداشتهای خود می‌نویسد: «وقتی رمانی می‌نویسم، موجودی را برمی‌گزینم (یا بهتر بگویم، او مرا برمی‌گزیند) که رشته‌های الفتی مرا بدو می‌پیوندد. ولی پس از انتخاب او را آزاد می‌گذارم و نمی‌کوشم تا شخصیت خویش را به او بیامیزم. شخصیتی که انسان آن را مدتی بیش از نیم قرن با خود یدک کشیده باشد، بار سنگینی است. موهبت الهی هنر آن است که بادهٔ جان‌های دیگری را به ما می‌نوشاند، زندگی‌های تازه‌ای به ما می‌بخشد ـ (دوستان هندی ما خواهند گفت: «زندگیهای دیگر ما»: زیرا هرکس همه را درخود دارد...) ـ و بدین سان از زندان آن شخصیت می‌رهاندمان.

اثر عملاً به عظمت طرح از آب درنیامد و رولان، همان گونه که در ۱۹۱۱ به سوفیا برتولینی نوشته، خود نخستین کسی بوده که از این امر آگاهی داشته است: «من به موسیقیدان خوبی شباهت دارم که جز یک ساز ترک خوردهٔ گوشخراش چیزی برای نواختن ندارد[۱۴]. عیبی ندارد! مادام که تاری باقی مانده باشد من ترانهٔ خود را خواهم سرود. وه که چه بهتر می‌بود اگرآن را نمی‌سرودم!»[۱۵].

پانوشتها

1) Jean - Bertrand Barrere. «Romain Rolland Ecrivain», **Romain Rolland** Neucha^tel E´ditions de la Baconniere 1969.

2) Alphonse Se´che´

3) Bachelard

۴) Anna، ازشخصیتهای ژان کریستف.

5) Sofia Bertolini

۶) نام سلسله آثاری به قلم رولان، در شرح احوال و آثار بتهوون، میکل آنژ، تولستوی و...

7) Bonnerot

۸و۹) فصلی از ژان کریستف.

۱۰و۱۱) از شخصیتهای جان شیفته

۱۲) مفهوم لغوی نام خانوادگی شخصیت اصلی جان شیفته (Rivier´e)

۱۳) **Compagnons deroute** ، یکی از آثار رومن رولان.

۱۴) البته رولان به جسم خود نظر دارد نه به قریحه‌اش (توضیح بارر).

۱۵) نامه به سوفیا برتولینی (۱ مه ۱۹۱۱)

موسیقی ایرانی: پویایی، پایندگی

■ استاد حسین دهلوی

موسیقی سنتی ایران، با زمان و با موقعیت باید

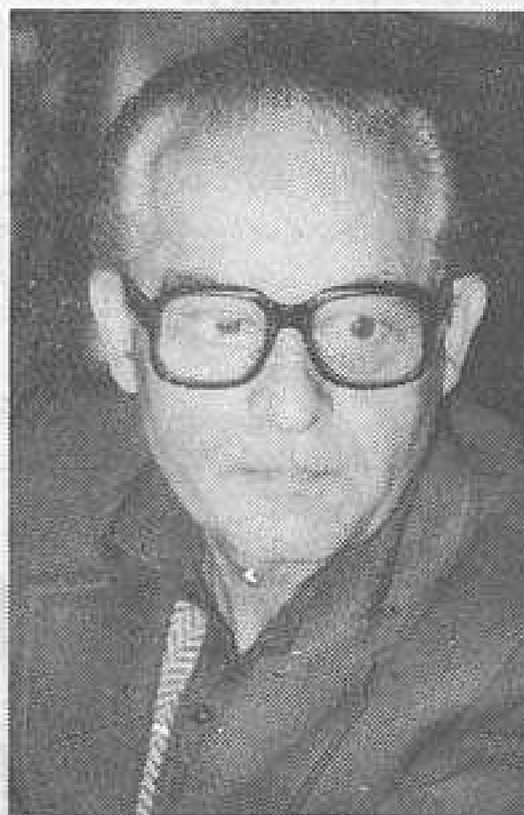
■ موسیقی مجموعه‌ای متوازن، سرشار از اندیشه و بیانگر حالات مختلف روح آدمی است. هر لحظه‌اش معنایی دارد و هر سازش خاطره‌ای از سالیانی بسیار دور. خاطرهٔ مردانی که سالها بار سنگین حفظ اصالت و تعهد هنری را در ابتذال قبل از انقلاب اسلامی به دوش کشیدند.

استاد «حسین دهلوی» موسیقی را در کودکی، در سن ۱۱ سالگی، نزد پدر، که از شاگردان خوب استاد «شهنازی» بوده، آغاز کرده است. و پس از آن کار آموختن رانزد «ابوالحسن صبا» و «حسین ناصحی» و «توماس کریستین داوید» ادامه داده و دو سال هم در آلمان و اتریش مطالعات خود را ادامه داده است.

وی می گوید: امسال ۵۱ سال است که به موسیقی ملی کشور خدمت می‌کنم و با وجود آنکه از بیماری آرتروز رنج می‌برم، ساعتها پشت میزم کار می‌کنم•وی اعتلای موسیقی را نیازمند حمایت جدی دولت می‌داند و تاکید می کند که در زمینهٔ ادبیات آثار زیادی داریم، اما در مورد موسیقی جز چند اثر معدود چیزی نداریم. در حالی که در کشور کمبود کاغذ به شدت احساس می‌شود، کاغذ مخصوص مورد نیاز برای چاپ کردن نت موسیقی هر هزار عدد ۳۰۰ پوند است و طبیعی است که مشکلاتی از این دست هنرمند را از راه خود باز می‌دارد.

استاد دهلوی مشکل اصلی موسیقی ایرانی راعدم تداوم آن در طول تاریخ دانسته و می گوید: «مشکل این است که موسیقی ما، مثل موسیقی کشورهای دیگر تداوم نداشته و در نتیجه مانند ادبیاتمان تحول نیافته است.»

دهلوی معتقد است که موسیقی ما در حال حاضر حیات کاملاً درستی ندارد و باید در سیاستهای فرهنگی و هنری تجدید نظر شود، تا بتوانیم این هنر بنیادی را به شکلی منطقی بپرورانیم. ■



□ موسیقی ایرانی رااز کی آغاز کردید و استادانتان چه کسانی بودند؟

■ حدود ۵۱ سال قبل در سن ۱۱ سالگی موسیقی را نزد پدرم که از شاگردان خوب استاد «شهنازی» بود، آغازکردم. بنابراین، نوهٔ هنری استاد شهنازی هستم. چون به موسیقی ملی علاقه داشتم، چند سال بعد فراگیری موسیقی ایرانی را نزد استاد «ابوالحسن صبا» ادامه دادم و سپس برای آموختن قواعد آهنگسازی به طور خصوصی بازنده یاد «حسین ناصحی» کار کردم.

پس از گذراندن دوره عالی هنرستان موسیقی در رشته آهنگسازی، مدتی نزد پروفسور «توماس کریستین داوید»، استاد آکادمی وین که بنابه دعوت دانشگاه تهران برای تدریس به ایران آمده بود، به تکمیل اطلاعات خود پرداختم و بسیار بهره گرفتم و دو سال هم برای مطالعهٔ بیشتر به آلمان و اتریش رفتم. به نظر من کسی که بخواهد در زمینه موسیقی ملی آثار خلق کند، باید تحصیلات لازم را در زمینهٔ تکنیک آهنگسازی داشته باشد.

بجز آموزش از سال ۱۳۳۶، پس از درگذشت استاد صبا، رهبری ارکستر شماره ۱ هنرهای زیبا را که بعداً «ارکستر صبا» نام گرفت، برعهده گرفتم و با این ارکستر کنسرتهای مختلفی اجرا کردم.

از مهرماه ۱۳۳۶ بنا به پیشنهاد زنده یاد «روح الله خالقی» تدریس بعضی دروس موسیقی را در هنرستان ملی موسیقی به عهده گرفتم و از شهریورماه ۱۳۴۱ ریاست این هنرستان راعهده دار شدم و نزدیك ۱۰ سال در این سمت انجام وظیفه کردم و کوشیدم سطح پرورشی هنرجویان را تا آنجا که ممکن است، بالا ببرم.

□ تاکنون چه آثاری منتشر کرده اید و آیا اثر تازه‌ای هم در دست انتشار دارید؟

■ ـ حدود ۲۰ سال قبل که مسئول هنرستان موسیقی ملی بودم، آقای «حسین تهرانی» جزء همکاران ما در این هنرستان بودند. فکر کردم خوب است باحضور ایشان متدی برای آموزش تمبك بنویسیم. در پی این طرح با تلاشی چند ساله کتابی به نام «متد آموزش تمبك» نوشتیم که مورد استقبال قرار گرفت.

طی دو سال گذشته این کتاب را باتجدید نظر بسیار برای چاپ آماده کرده ام وهم اکنون زیر چاپ است، چاپ جدید، این حسن را دارد که همراه نوار عرضه خواهد شد. یعنی هم نت است و هم نحوهٔ اجرا در نوار ارائه شده است. چهار جزوه هم با نام «نغمه های کودك» برای بچه ها جمع آوری کرده ام، که تا به حال دوجزوه اش چاپ شده، اما هنوز امکان چاپ دو جزوهٔ دیگر فراهم نشده است. در ضمن حدود یکسال است که مشغول تهیه نواری از کارهای گذشته‌ام هستم که ضبط آن تمام شده و پس از طی مراحل و مقدماتی به بازار هنر عرضه خواهد شد. برای تهیه این نوار شخص هنردوستی کمك مالی کرد و من توانستم این نوار را تهیه کنم. می‌دانید که اجرای یك ارکستر بزرگ کار چندان ساده‌ای نیست و اجرایی که حدود ۵۰ نوازنده بخواهد، هم از نظر هزینه و هم از نظر ضبط مشکل است، و ما در بخش خصوصی‌مان محلی که ۶۰ ـ ۵۰ نوازنده دورهم جمع شوند و قطعه‌ای اجرا کنند، نداریم و ناچار چنین اثری باید تکه تکه ضبط ◀

شود. جلد اول، کتاب آموزش ساز «قانون» هم که با خانم «ملیحه سعیدی» مشغول تدوین آن هستیم، به زودی عرضه خواهد شد. از سوی دیگر، همسرم، که در هنرستان موسیقی به تدریس سنتور مشغول است و کلاس همنوازی را هم اداره می‌کند، ازمن خواسته است قطعاتی را برای بهره گیری هنرجویان تنظیم کنم که تاکنون چند قطعه آماده شده است. به علاوه، در سال جاری قطعه‌ای به نام «سرباز» برای آواز گروهی و ارکستر که در ۲۳ سال قبل آن را در تصنیف کرده ام به چاپ رسانده‌ام که البته باید بگویم که به نظر من ما همه سربازیم، یکی در جبههٔ جنگ، یکی در جبههٔ فرهنگی و یکی در پزشکی و موارد مختلف دیگر به کشور خدمت می کند. بجز این کتاب ده اثر دیگر منتشر کرده ام که عبارتند از:

● دوئو سنتور در سه گاه که در سال ۱۳۳۳ تصنیف و سه سال بعد از آن منتشر شد.

● سبکبال در شور برای ارکستر که در سال ۱۳۳۲ تصنیف شد و در سال ۱۳۵۴ به چاپ رسید.

● شورآفرین در ابوعطا برای ارکستر که در سال ۱۳۳۳ تصنیف و در سال ۱۳۵۶ چاپ شد.

● چهار نوازی مضرابی در اصفهان که در سال ۱۳۴۳ تصنیف و در سال ۱۳۵۶ چاپ شد.

● کنسرتینو برای سنتور و ارکستر که در سال ۱۳۳۷ با همکاری آقای فرامرز پایور تصنیف و در سال ۱۳۶۰ چاپ شد.

● فانتزی برای تار و ارکستر که در سال ۱۳۴۳ براساس قطعهٔ «بندباز» اثر استاد علی نقی وزیری تصنیف و در سال ۱۳۶۳ چاپ شد.

● سوئیت بیژن و منیژه برای ارکستر زهی که در سال ۱۳۵۶ تصنیف و در سال ۱۳۶۳ چاپ شد.

● دو نوازی سنتور در نوا که در سال ۱۳۶۳ با همکاری همسرم (سوسن دهلوی) تصنیف و در سال ۱۳۶۴ چاپ شد.

● فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر که در سال ۱۳۳۷ براساس ریتم‌هائی از آقای حسین تهرانی تصنیف و در سال ۱۳۶۴ چاپ شد.

● شوشتری برای ویلن و ارکستر که در سال ۱۳۳۸ براساس چهار مضرابی از استاد ابوالحسن صبا تصنیف و در سال ۱۳۶۵ چاپ شد.

این را هم باید اضافه کنم که در حال حاضر با مشکلات بسیاری از جمله کمبود کاغذ برای چاپ آثار هنری مواجهیم.

از سوی دیگر، من به شخصه می توانم نت‌ها را چاپ کنم، ولی حق تکثیر نوار خود را ندارم. و باید شرکتی این کار را انجام دهد و می‌دانید که این قبیل شرکت‌ها ممکن است حقوق یك عمر رنج و زحمت ما را ضایع کنند.

به هر حال، موسیقی هنری است برای مردم، و باید تکثیر شود و دراختیار مردم قرار گیرد و می توانیم آنقدر موسیقی عالی داشته باشیم که موسیقی مبتذل را کاملاً تحت الشعاع قرار دهد. ما در زمینهٔ ادبیات آثار زیادی داریم، اما در مورد موسیقی آثار زیادی نداریم و با این مشکلات طبیعی است که موسیقی کاملاً قابل قبولی نداشته باشیم، به جرات می توانم بگویم که دراین چند سال اثری که بار فرهنگی درستی داشته باشد، کمتر دیده شده و بسیاری از کارهایی که الآن از رادیو ـ تلویزیون پخش می شود، بی شناسنامه است و خوب و بد آن معلوم نیست به چه کسی مربوط است. به نظر من موسیقی نیازمند حمایت دولت است، زیرا با فرهنگ جامعه ارتباط دارد و فرهنگ را نمی توان از خارج وارد کرد. اتومبیل چه درغرب و چه درایران، اتومبیل است، اما هنر ملی چنین نیست، و از این رو باید جلوی آسیب پذیری فرهنگ را گرفت و حتی به نظر من باید همانطور که نظام پزشکی داریم، نظام موسیقی هم داشته باشیم تابتوانیم مشکلات فرهنگی و هنری خود را حل کنیم.

□ از بین سازها به کدام ساز علاقه دارید؟

■ به همه سازها علاقه دارم و به همین دلیل سعی کردم از سازهای ایرانی، و از جمله سنتور، تار و عود به عنوان یك گروه ساز ملی در ارکستر استفاده کنم.

□ وضع فعلی موسیقی ایرانی را چگونه ارزیابی می کنید؟

■ به نظر من، موسیقی ما در شرایط حاضر حیات کاملاً درستی ندارد، گرجه موسیقی مبتذل به ظاهر حذف شده، اما هنوز هم کم و بیش است، چون در بسیاری از خانه‌ها از این قبیل نوارها پیدا می شود. چرا که موسیقی‌ای که بار فرهنگی داشته باشد، هنوز جایگزین موسیقی مبتذل گذشته نشده است و در نتیجه جوابگوی نیاز فعلی جامعه نیست. اینکه گفتم موسیقی ما حیات کاملاً درستی ندارد، به دلیل این است که هر هنری از راه آموزش صحیح پی می گیرد، در هنرستانهای فعلی، که متاسفانه تعدادشان دو واحد آموزشی در تمام کشور بیشتر نیست، به علت نبودن امکانات، استعدادها چنان که باید پرورش نمی‌یابد. اینها حتی برای ابتدایی‌ترین مساله آموزشی، که کلاس درس است، در محظور و مضیقه هستند. کلاس‌ها گاه در انبار یا آبدارخانه تشکیل می‌شود. اینجا است که مدیران فرهنگی جامعه باید این حداقل امکانات را تهیه کنند، چرا که این شرایط به نظر من جز علیل هنری حاصل دیگری نخواهد داشت. به خصوص که چند سال است دانشکده موسیقی و دوره عالی هنرستانها هم تعطیل شده. متاسفانه مسائل فرهنگی کشور واز جمله هنرموسیقی چیزی نیستند که بتوانیم کمبودشان را با وارد کردن از خارج جبران کنیم. البته برخی کمبودها، از ماشین آلات گرفته تا مواد غذایی و غیره را می توان با داشتن امکانات مالی از خارج وارد کرد، ولی ما یك هنرمند شاعر یا یك موسیقیدان و یك نوازنده خوب و آهنگساز ملی را نمی توانیم از کشورهای دیگر وارد کنیم. در نتیجه، اگر برنامه‌ریزی درستی برای جایگزین شدن استعدادها به جای هنرمندان کهنسال و قدیم نداشته باشیم، با از دست دادن این هنرمندان، در سالهای آینده با مشکلات بسیاری مواجه خواهیم بود. غیر از مساله آموزش، یك هنرمند موسیقی‌دان زنده به آن است که هنرش را عرضه کند، و از سوی دیگر، مردم هم نیازمند آنند که موسیقی خوب و اصیل را بشنوند. دراین زمینه هم متاسفانه باید گفت که چند سال است کنسرتهای منظم و پیش بینی شده نداریم و در اثر آن، هنرمندان ما نتوانسته و نمی توانند خود را در فرم مناسب نگاه دارند زیرا در بلاتکلیفی به سر می برند و مردم هم بی بهره مانده اند. در نتیجه وقتی کنسرتی هم اعلام می شود، صف‌های وحشتناکی بسته شده و مردم با مشکلاتی از نظر تهیه بلیط روبرو می شوند. پس باید برای استمرار برنامه‌های اجرایی موسیقی چاره‌ای اندیشید که این امر، هم برای مجریان و دست اندرکاران و هنرمندان و هم برای مردم مفید است و نبود این عامل از جمله دلایلی است که عدم حیات درست این هنر را تائید می کند.

نکته بسیار مهم دیگر، عرضه این هنر در رسانه‌های گروهی است. درست است که موسیقی مبتذل دیگر از رادیو ـ تلویزیون پخش نمی شود، ولی چیزی که بار



فرهنگی داشته باشد، هنوز کاملاً جایگزین آن نشده است و موسیقی دنباله‌رو برنامه‌های دیگر است. یعنی تنها به عنوان یك متن به کار می‌رود و دیده نشده است که یك برنامه موسیقی به طور مستقل و با توضیح و تفسیر لازم عرضه شود.

اگر هم گاهی کارهای نسبتاً ارزنده ای عرضه شده، روی ابتکارهای شخصی خود هنرمندان است.

□ چگونه می توان سطح فهم موسیقی جامعه را بالا برد؟

■ یکی از مشکلات این است که موسیقی ما، مثل موسیقی‌های دیگر کشورها و با فرهنگ و ادب و شعرمان تداوم نداشته و با آنها منطبق نشده چون مکتوب نبوده است. به هر حال برای بالا بردن سطح موسیقی فهمی جامعه، اول باید ابتدایی‌ترین مسائل عرضه موسیقی و آموزش موسیقی‌دان حرفه‌ای را حل کرد و بعد به آموزش عمومی پرداخت. راهش هم این است که در صورت امکان در برنامه هنر مدارس بخش‌هایی برای آشنایی دانش‌آموزان با موسیقی صحیح منظور شود. البته نه به طور حرفه‌ای، بلکه آنها باید ابتدا بفهمند موسیقی ایران چه مشخصاتی دارد و با کار تکنوازی و هم نوازی چیست، ارکستر چیست، ردیف و یا آهنگ محلی چیست و نظایر آن. ضمناً هم باید برای خردسالان، موسیقی‌ای درخور، و هم برای بزرگسالان موسیقی‌ای مناسب، آن هم به دفعات عرضه، اجرا و تفسیر شود.

□ برای رفع ضعف‌هایی که آموزش شفاهی موسیقی ایجاد می کند چه تدابیری باید اندیشید؟

■ چندگونه موسیقی‌دان در کشور داریم. تعداد اندکی از موسیقی‌دانهای گذشته، که در زمینه موسیقی سنتی کار کرده‌اند، با نت آشنایی ندارند و نمی شود از آنها انتظار داشت که خود را با این خط پرپیچ و خم تطبیق دهند. تعدادی هم تحصیل کردهٔ موسیقی اروپایی داریم که اصولاً با طرز تفکر موسیقی سنتی ایران و نوازندگی به این شیوه موافق نیستند. عده ای هم موسیقی ایرانی را با نت آموخته‌اند و به کار مشغولند. به نظر من، در قرن کامپیوتر، نداشتن سواد موسیقی و آشنا نبودن با نت نقطه ضعف بزرگی است. ما به استادان قدیمی موسیقی کاری نداریم، چراکه آنها زحمت خود را کشیده و ثمره خود را داده اند، ولی نسل‌های بعدی باید اطلاعات اولیه موسیقی و خط این هنر را به خوبی بیاموزند. بحث دربارهٔ نت مفصل است و درهر حال باید گفت امروزه بدون نت کار کردن به هیچ وجه پسندیده و پذیرفته نیست.

□ عده زیادی از مردم معتقدند که موسیقی ایرانی غمگین است. دراین مورد چه نظری دارید؟

■ به نظر من، موسیقی ما از نظر کاراکتر و حالت در بیشتر قسمت‌ها این حالت محزون را دارد و آن هم به دلیل گذشته تاریخی ما است. به هر حال موسیقی هم، چون هر هنر دیگری، بازتاب احساس جامعه است و وقتی جامعه‌ای با مسائل و رویدادهای دردناکی مواجه می شود، بازتاب این تاثیرات را در هنرهایش و به خصوص موسیقی‌اش می توان یافت. در نتیجه، به همان اندازه که از سوزدل و جگر سوختگی و ناراحتی در اشعارمان داریم، شاید هم کمی بیشتر در موسیقیمان داریم. به همین دلیل بار عاطفی حزن در موسیقی ایران زیاد است و این مساله را وقتی که بخواهیم برای کودکان موسیقی بسازیم، به خوبی می فهمیم، چرا که موسیقی ملی به ما زمینهٔ درستی نمی‌دهد که با روحیه کودك تطابق پیدا کند. در موسیقی‌های صحنه‌ای هم وقتی که از درد و رنج و اندوه سخن می‌گوئیم، می توانیم از موسیقی ایرانی بهره بگیریم، ولی اگر نوع احساس عوض شود، و بخواهیم از مسائل دیگر، که حتماً مورد نیاز صحنه است، اثری تصنیف کنیم ناچار از موسیقی ایرانی دور خواهیم شد. من این تجربه‌را در دو سه مورد موسیقی صحنه‌ای، که یکی از مبنای داستانی از «نظامی گنجوی»، به نام «خسرو و شیرین» و دیگری براساس داستان «بیژن و منیژه فردوسی» شکل گرفت، به دست آوردم. بسیاری از مسائل تکنیکی هستند که موسیقی ایرانی امکاناتی برای اجرای آنها ندارد. در نتیجه ما ناچاریم ازروند کلی موسیقی در جهان برای رفع این مشکلات بهره بگیریم.



سعدی، استاد شعر عاشقانه

آن ماری شیمل

ترجمهٔ ص. شهبازی

«بس است، به اندازه کافی غزلهای حافظ را شنیده ایم ـ سعدی بمراتب برایمان مفیدتر بوده است»! این کلمات شاعر و مدرس آلمانی، یوهان گوتفرید هردر[1] در اواخر قرن هیجدهم است. همین چند جمله مختصر نشان می‌دهد که این دوشاعر بزرگ شیراز، در اواخر قرن هیجدهم به خوبی در آلمان شناخته شده بوده‌اند و پس از آن نیز، همچنان محبوب آلمانیها باقی ماندند ـ به مراتب محبوب تراز عمرخیام که قلمرو واقعی شهرتش، دنیای انگلیسی زبان بود.

گلستان سعدی که مجموعه‌ای است از تمثیلات و حکایات سرگرم کننده، و کلمات قصار، در قالب نثری مسجع و آمیخته به شعر، در زمره اولین آثاری بود که از یك زبان شرقی به آلمانی ترجمه شد. ترجمهٔ ملخصی از گلستان در قرن ۱۷ به زبان فرانسه موجود بود. (آندره دوریه[2] ۱۶۳۴) و برگردانش به زبان آلمانی، سرچشمهٔ رواج ادبیات ساده و دلپذیری شد. درسال ۱۶۵۱ میلادی، محقق آلمانی بنام جرج گنتیوس ترجمهٔ لاتینی از آن نیز ارائه داد،ـاما ترجمه به راستی موفق این اثر دلکش توسط آدام اولئاریوس[3] صورت گرفت. او یکی از اعضای سفارت آلمان بود که به همراه هیاتی از شلزویك هولشتاین[4] به ایران آمد تا راهگشای روابط تجاری ایران و کشور متبوعش باشد. وگرچه این هیات در ماموریت اصلی خود شکست خورد ولی گنجینه‌ای با خود به وطن آورد، به مراتب ارزنده تر از کالاهای تجاری، گنجینه آنان شامل یك سری نسخ خطی فارسی بود و اولئاریوس که خود شاعری بنام بود، با کمك یك دوست ایرانی بنام حق وردی، گلستان را به آلمانی روان و دلنشینی برگرداند.

این ترجمه که مزین به تصاویر زیبایی نیز بوده درسال ۱۶۵۴ منتشر شد و چاپهای متعدد آن، باعث شد که اروپائیان قرون هفده و هیجده، تصویری از ادبیات فارسی به دست آورند.



از کلمات تحسین آمیز هردر اینطور برمی آید که گلستان مورد توجه روشنفکران واقع شده بود، به گفته هردر «سعدی، این معلم مطبوع اخلاق، همانطور که شعرش گل سرسبد ادبیات فارسی به شمار رفته و می‌رود، در اشعار اخلاقی هم گل موفقیت را از گلزار ادب فارسی چیده است.» سبك ساده اما ممتاز، عقل عملی و واقع‌بین، تمثیلات و لطائف ظریف سعدی، او را شاعر بسیار محبوب اروپائیان، بخصوص در عصر خردگرایی کرد و بحق از او به عنوان شاعری که آثارش برای غربیان قابل فهم‌تر است، نام برده شد.

یوزف فون هامر ـ پورگشتال[5] مستشرق خستگی ناپذیر اتریشی در سال ۱۸۱۸ اینطور نوشت: «آثار سعدی نزد غربیان کمتر غریب به نظر می‌رسد و تشبیهاتش کمتر غیرواقعی». و وصیت کرد که دو قطعه از اشعار سعدی را روی سنگ قبرش حك کنند (او درسال ۱۸۵۶ درگذشت).

علیرغم تمام تمجید و تحسینی که از سعدی شده، اطلاع زیادی از زندگی او در دست نیست و نمی توانیم شرح زندگانی او را از لابلای آثارش دریابیم. غالب محققان بر این تصور بودند که مصلح الدین در اواخر قرن ۱۲ [میلادی] در شیرازمتولد شد ولی یان ریپکا[6] و آرتورج. آربری[7] تاریخ تولدی حدود سال ۱۲۱۰ [م] را ذکر می کنند که با توجه به زمان درگذشت او درسال ۱۲۹۲ معقول‌تر به نظر می‌رسد. درست است که درخاورمیانه، افراد زاهد و پارسا گاه بیش از صد سال نیز عمر کرده‌اند ولی با همهٔ این احوال، تاریخ تولدی که او را در زمان وفاتش، حدوداً هشتاد ساله نشان دهد، قابل قبول‌تر است.

دوران زندگی سعدی همزمان با دورهٔ تغییرات عمدهٔ سیاسی، اجتماعی در ایران و تمامی خاورمیانه است، به دلیل ضعف خلیفهٔ عباسی در بغداد، کشورهای اطراف گرچه اسماً تحت رهبری خلیفه بودند ولی کمابیش خود مختار شده بودند. زادگاه سعدی ـ شیراز ـ در سال‌های اولیهٔ عمر شاعر، تحت حکمرانی ابوبکر بن سعد سلغری بود که در جریان هجوم مغولان، سیاست به خرج داد و مقاومتی ابراز نکرد و بدین ترتیب شهر را از ویرانی کامل نجات داد. در سالهای آخر حکمرانی ابوبکر، سعدی از سفرهای دور و درازش به شیراز بازگشت. او به زیارت مکه رفته و احتمالا نقاط دیگر جهان را نیز دیده بود، اگرچه بهتر است در پذیرفتن حکایات ماجراجویانه اش در مکان‌های دوردست جانب احتیاط را از دست ندهیم: او در این داستانها از سفرش به کاشغر، از کشتن نگهبان معبد هندویی سومنات حکایت می کند. و در یکی از دلنشین‌ترین به اصطلاح شرح خاطراتش در گلستان به این حکایت برمی خوریم که، در طرابلس اسیر فرنگیان و به کار گل در خندق طرابلس گمارده شد. بازرگان مسلمانی او را به ده دینار خرید و آزاد کرد ولی او پس از آزادگی، بردگی مجددی به‌شکلی بدترراتجربه کرد، چراکه‌مجبور شد دختر کج‌خلق ولینعمتش را به زنی بگیرد...

سعدی سفر [حدوداً] سی ساله‌ای کرد و از برکت آن سفر به پختگی و کمال رسید و به معنای واقعی کلمه جهاندیده شد. همین تجارب و

مشاهدات موشکافانه او با سبکی زنده و دلنشین درهم آمیخت و سعدی را به چنین مقام والایی رسانید. سعدی، پس از بازگشت به شیراز، درحدود سال ۱۲۵۶[م] استعداد خود را آشکار کرد. سال پس از مراجعت، بوستان را نگاشت. بوستان که کتابی است در باب فضائل اخلاقی به شیوهٔ تمثیلات شعرگونه، بنام ابوبکربن سعد تألیف شد. سال بعد از آن یعنی حدود ۱۲۵۸[م] سعدی گلستان را تکمیل کرد، یعنی زمانی که مغولها، مرگ و ویرانی را برای خاورمیانه به ارمغان آورده بودند و بغداد، پایتخت جهان اسلام را ویران کرده و آخرین خلیفه عباسی را نیز کشته بودند. اما چنان آرامش و سکون بخردانه‌ای در گلستان موج می‌زند که گویی بویی از خشونت‌ها و خونریزی‌های روزگار خویش نبرده و گویی مغولها بخش اعظم ایران و شرق مسلمان را ویران نکرده‌اند. شاید همین آرامش سعدی بود که ۶۵۰ سال بعد، یعنی زمانی که موج جنگ‌های ناپلئونی اروپا را دربر گرفته و اندك زمانی پس از آن نیز جنگ خودمختاری در آلمان درگرفت، الهام بخش مهاجرت معنوی گوته، شاعر آلمانی به «مشرق زمین آرام» شد. آن زمان شعر فارسی و ازآن جمله اشعار سعدی تسلی‌بخش گوته شد، درست همانگونه که موجب تسلای خاطر معاصران شاعر بود.

ابوبکربن سعد در سال ۱۲۶۰[م] درگذشت و پسرش در بغداد، جانشین او شد ولی چند روز بعد در راه سفر به موطنش درگذشت. مرثیهٔ سعدی در عزای او از بهترین اشعار اوست و شاعر، تأثر و اندوه عمیقش را با تعبیرات و کلماتی استادانه بیان می‌کند:

نمی‌دانم درون نامه چون است
همی‌بینم که عنوانش به خون است

سعدی، بحق بر زوال دولت آل‌سعد [زنگی] تأسف می‌خورد (همان سعدزنگی که احتمالا تخلص خود را از نام او گرفته بود) چرا که بعداز انحلال آن سلسله، دورهٔ آشوب و بحرانی حکمفرما شد و بالاخره در سال ۱۲۸۶[م] شیراز به صورت یکی از ولایات تحت سلطهٔ مغولان درآمد. سعدی حداقل تا سال ۱۲۸۱[م] به سرودن شعر ادامه داد. گرچه سعدی اهل تصوف و درویشی بود اما رابطهٔ مستحکمی با مقتدرترین دولتمدار عصر خود یعنی صاحب دیوان شمس‌الدین جوینی داشت و «صاحبیه[8]» خود را به نام او سرود که علاوه بر مدایح، شامل پند و اندرزهایی به حکام نیز هست.

سعدی به سال ۱۲۹۲[م] درگذشت و در خانقاهی که سال‌های آخر عمر را در آن به سر برده بود به خاك سپرده شد. اما مقبره او ویران شد و «انگل‌برگ کمپفر[9]» سیاح آلمانی به هنگام بازدید از شیراز در سال ۱۶۸۳[م] به وضعیت ویران و متروك مقبره وی اشاره کرده است.

کریمخان زند که خود هنردوست بود، مقبره سعدی را در اواسط قرن هیجدهم میلادی تعمیر و مرمت کرد ولی آن ساختمان جدید نیز به مرور روبه ویرانی نهاد و بالاخره بنای فیروزه رنگ تابناکی به عنوان آرامگاه ابدی این فرزند پرآوازه شیراز احداث شد.

> ... شاید همین آرامش سعدی بود که ۶۵۰ سال بعد در دوران جنگهای ناپلئون، الهام بخش مهاجرت معنوی گوته به «مشرق زمین آرام شد»
>
> «گلستان سعدی» جاودانه‌تر از تمامی گلستانهای شیراز باقی ماند و هنوز هم دست کمی از یك گلزار دلنشین و باطراوت ندارد
>
> گلستان «آئینه واقعی شخصیت ایرانی» است
>
> سعدی در بیان عشق و شور و شیدایی... غزل را به عنوان یکی از ارکان عمدهٔ شعر فارسی تثبیت کرد
>
> «امرسون» خواندن آثار سعدی را به خوانندگان آمریکایی‌اش توصیه و «عقل عملی» سعدی را با بینش «بنجامین فرانکلین» مقایسه می‌کند

محبوبیت سعدی، چه در شرق و چه در غرب، بیشتر مرهون گلستان است که زمانی به عنوان متن مقدماتی درسی برای زبان و ادبیات فارسی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این کتاب به ادعای شاعر در مقدمه‌اش: گلستانی است که «باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند» درواقع گلستان او جاودانه‌تر از تمامی گلستان‌های شیراز باقی ماند و هنوز هم دست کمی از یك گلزار دلنشین و با طراوت ندارد. این گلستان به نشانهٔ هشت دروازهٔ بهشت، هشت باب دارد و هرباب، در قالب تمثیلات و حکایات آمیخته به شعر، حالات و خصوصیات ابنای بشر را، در طبقات گوناگون اجتماع (پادشاه، درویش، عاشق و زاهد) و در دورانهای مختلف عمر (جوانی و پیری) به نگارش در می‌آورد.

این حکایات حاوی دستورات خشك و غیرقابل انعطاف اخلاقی نیستند، بلکه صرفاً شیوه برخوردهای واقع بینانه‌ای را در شرایط گوناگون ارائه می‌دهند و خواننده را ترغیب می‌کنند که او نیز در منش زندگی خود، از آن شیوه‌ها پیروی کند. گلستان، در نظر اول [کتابی] آسان به نظر می‌رسد ولی اگر آنرا به دقت بررسی کنیم، به هنر بیان ناب سعدی در شکل جملات مسجع و تناسب هنجار بین نثر و شعر و جناس‌های جذابی که گوش تعلیم نیافته به آسانی قادر به تشخیص آنها نیست، پی می‌بریم، و همین ویژگی‌هاست که گلستان را محبوب خوانندگان فارسی زبان کرده است.

به گفته «هانس هاینریش‌شدر[10]» گلستان سعدی است مشتمل بر «کلمات قصار و لطایف، حکایات و تمثیلات، گاه جدی و معقولانه، گاه نغز و آمیخته به مزاح، ولی در همه حال سرگرم کننده و دلنشین»، وی سپس بحق ادعا می‌کند که گلستان «آئینهٔ واقعی شخصیت ایرانی است».

نقدهای بسیاری در باره گلستان و بوستان، نه تنها در ایران که بیشتر در ترکیه (شمعی، سودی، سروری در قرن ۱۶م) و هند نوشته شده است. ترجمه‌های ترکی هردو اثر در اواخر قرن ۱۴ منتشر شد و مدتی بعد، ترجمه‌هایی از گلستان به زبان‌های مختلف رایج در هندوستان از قبیل اردو، سندی و پشتو انتشار یافت. نسخه‌های هردو کتاب را استادان خوشنویس با خطی زیبا نوشتند و گاه نیز مینیاتورهای بسیار زیبایی زینت‌بخش آنها شد.

دراروپا «سرویلیام جونز[11]» یکی از پیشگامان مطالعات شرقی در بریتانیا، در کتاب دستور زبان فارسی‌اش (۱۷۸۷م) گلستان را به عنوان مأخذ ایده‌آلی برای علاقمندان به زبان فارسی معرفی کرد. پس تعجبی ندارد که نویسندگان صاحب نام فارسی زبان از گلستان تقلید کردند ولی حتی شاخص‌ترین نمونه از این دست، یعنی «بهارستان جامی» نیز فاقد شیوهٔ سهل و ممتنع و نثر آهنگین سعدی می‌باشد. زبان ساده و عاری از ابهام بوستان نیز با وزن سادهٔ متقارب، حفظ کردن اشعاررا آسان می‌سازد و همین زبان و وزن ساده سبب شد که حکایت‌های سعدی در نواحی فارسی زبان کاملا شناخته شده و معروف باشد و برخی از تمثیلات سعدی به صورت ضرب‌المثل در زبان فارسی جا بیفتد.

خوانندگان غربیِ که معمولا با «ترجمه‌های» گلستان آشنایی دارند از درك جنبهٔ دیگری از قریحهٔ سعدی غافل می‌مانند و آن غزلیات و مدایح اوست که در قلمرو نفوذ فارسی، شهرت خاصی به شاعر بخشیده است.

برخی از قصاید و ازجمله مرثیه‌اش در عزای ابوبکربن سعد شاهکاری از تخیل قوی و اوج هنر شاعری است، ولی غزل‌های او حتی از قصیده‌هایش نیز هنرمندانه‌تر و جذاب‌ترند و اشعار عاشقانهٔ سعدی، مقام شامخ و منحصر به فرد او را در تکامل شعر فارسی نمایان می‌سازد. تا زمان سعدی، بیشتر شعرا، احساسات عاشقانهٔ خود را تنها در بخش آغازین قصایدشان می‌گنجاندند و به ندرت از عشق و معشوق در غزلی جداگانه یاد می‌کردند. البته سنایی و عطار نیز قالب غزل را برای بیان عشق به کار گرفته بودند که در مورد سنایی این عشق هم عشق مجازی و هم عشق معنوی بود و در مورد عطار، غالباً عشق عرفانی.

شعرای دیگری نیزچون انوری، خاقانی ونظامی نیز از این قالب شعری کوتاه ۷ تا ۱۲ بیتی برای مقاصد مشابهی بهره جستند، ولی به هرحال، توفیق سعدی در بیان عشق و شور و شیدایی، در قالب عباراتی دلنشین، روان و یکدست، غزل را بعنوان یکی از ارکان عمدهٔ شعر فارسی تثبیت کرد.

بسیاری از غزلهای سعدی از نوعی وحدت موضوعی برخوردارند که در مورد شعرای بعداز او از قبیل حافظ و شعرای سبك هندی بعد از حدود سال ۱۵۸[م] چنین نبود.

غزل سنتی را که بهترین نمونه‌های آن از آن رومی، سعدی و حافظ است می‌توان با موسیقی تاجرانه[12] مقایسه کرد. در این نوع شعر کلمات آهنگین و صور ◀

خیالی دلنشین، به خواننده، تصویری از جهانی جادویی که اجرایش در اوج هماهنگی و تناسب‌اند، به دست می‌دهد.

بی‌شک، سعدی مبتکر غزل‌های روان و دلنشینی است که سرمشق شعرای نسل‌های بعد شد. البته، معاصر او رومی نیز صدها غزل در وصف حالات و هیجانات خود سروده است ولی سبک رومی از آنجا که بیانگر حالات درونی شخص اوست، سبکی است منحصر به فرد و نمی‌تواند به عنوان سرمشقی، مورد تقلید دیگران قرار گیرد، حال آنکه سعدی موفق به ابداع سبکی شد که همواره سرمشق سرایندگان اشعار غنایی باقی ماند. انسان، بخصوص وقتی به شیوایی و جذابیت غزلهای سعدی پی می‌برد که چند غزل پیچیده و غالباً معماگونه در سبک هندی را خوانده باشد، و آنوقت است که خواندن غزلهای سعدی نوعی احساس لذت و شادی در انسان برمی‌انگیزد که گویی مشغول نظاره باغی زیبا و منظم در یک روز بهاری یا شنیدن موسیقی «هایدن»[۱۳] است.

سعدی در اشعارش از مجموعه لغات و تشبیهاتی استفاده کرده است که در قرنهای بعد به صورت زبان معیار درآمده: اشاراتش به مفاهیم و اعلام قرآنی، داستانهای باستانی ایرانی که در شاهنامه فردوسی گرد آمده است، تصاویری از طبیعت، پرندگان، جانوران، گل، سنگ، دریا، خورشید و ماه و ابر، مصالح و مواد بنای جهان شعری سعدی است.

سعدی، با آنکه از صنایع بدیعی در اشعارش مدد جسته ولی این صنایع را چنان با مهارت و درحد اعتدال به کار گرفته که سادگی و لطف اشعارش را خدشه‌دار نسازد و مثل اغلب شاعران متأخر خواننده را در درک معنی، گیج نکند.

از مجموعهٔ کوچک هزلیات سعدی می‌توان پی برد که او چندان مخالفتی هم با لودگی نداشته و این علیرغم انتظار خوانندهٔ غربی قرن هیجدهم بود. چه، پذیرفتن این اثر از مصنف گلستان که یک معلم اخلاق محسوب می‌شد، دشوار می‌نمود و حتی چند محقق نیز ادعا کردند که هزلیات، اشتباهاً به سعدی منسوب شده است. حال آنکه این نوع شعر در ایران قرون وسطی (و ممالک دیگر) کاملاً رایج و معمول بوده است، حتی رومی نیز با اقتباس برخی تمثیلات سنائی و ابداع حکایات جدید، گاه و بیگاه راوی داستانهای رکیک و زننده‌ای می‌شود.

سعدی، در تمام آثارش، بینش ودرک بخردانه‌ای از شخصیت و ذهن آدمی به دست می‌دهد. بسیاری از جملات مسجّع و موزون او به صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند و اغلب در گفتار و نوشتار مورد استفاده قرار می‌گیرند. حتی «رالف والدو امرسون»[۱۴] هم که شیفتهٔ ترجمهٔ «گلادوین»[۱۵] از گلستان شده بود (۱۸۰۶)، خواندن آثار سعدی را به خوانندگان آمریکایی آثارش توصیه و عقل عملی سعدی را با بینش و آگاهی «بنجامین فرانکلین» قیاس کرد. سعدی، با بیان «اخلاق عملی» در قالب حکایت و داستان، کار ترجمهٔ آثار خود را به مراتب آسانتر از اشعار لبریز از هیجانات روحی رومی و یا غزلیات مرصّع حافظ کرده است. عقل سلیم و مطبوع او، مقبول خاص و عام است. گرچه شهرت سعدی در اروپا روزبه‌روز فزونی یافت ولی غالب دوستداران او درصدد برنیامدند که پی به مقصود واقعی نهفته در پس اشعارش ببرند و ببینند که آیا در غزل‌هایش از عشق مجازی سخن می‌گوید یا همچون عارفان از عشق حقیقی؟ و یا آیا آنطور که اخیراً ادعا می‌شود، قصد مطرح ساختن مسائل سیاسی را در لفاف اشعار عاشقانه داشته است؟ شاید هر سه تعبیر تااندازه‌ای صحّت داشته باشد، همانطور که در مورد حافظ، همشهری او نیز صدق می‌کند، چرا که امتزاج حالات مجازی و معنوی، یکی از ویژگی‌های شعر فارسی است و تعبیرات و تشبیهات بسیاری را می‌توان از دیدگاه‌های مختلفی، درک و تفسیر کرد. ولی با این همه، نام سعدی، به عنوان بزرگترین شاعر اشعار عاشقانه و سخنوری صاحب مکتب، جاودانه خواهد ماند.



پانویس

1) Johann Gottfried Herder
2) André du Ryer
3) Adam Olearius
4) Schleswig - Holstein
5) Joseph Von Hammer - Purgstall
6) Jon Rypka
7) Arthur J. Arberry
۸) در متن، «صاحب نامه» است.
9) Engelbert Kaempfer
10(Hans Heinrich Schaeder
11(Sir William Jones
۱۲) «موسیقی تاجرانه» در مقابل Chamber - Music انتخاب شد.
۱۳) یوزف هایدن (Heiydn) (۱۸۰۹ ـ ۱۷۳۲) آهنگساز اتریشی که سهم بسزایی در تکامل موسیقی کلاسیک در قرن ۱۸ ایفاکرد.
14) Ralph Waldo Emerson
15) Gladwin

سینمای ایران:
جستجو برای کسب هویت مستقل

● با سید محمد بهشتی، مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی، در فضایی دیگر به گفتگو نشسته‌ایم. برای نخستین‌بار ـ شاید ـ با بهشتی نه از دریچه سمت مدیریت عامل بنیاد سینمایی فارابی، که از نگاه یك صاحب نظر در امور فرهنگی، گفت و شنودی داشته‌ایم.
بهشتی، قبل از آن که به عنوان دست‌اندرکار امورسینمایی کشور مطرح باشد، یك متفکر است و این وجهی است که کمتر به آن نگاه شده است و حال آن که در این گفتگو نیز بیش از این که به سینمای ایران بپردازد، نگاهی همه جانبه به هنر می‌افکند و از جمله به شعر پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد.
حاصل این گفتگو در پی این مقدمه از نظرتان می‌گذرد:

■ سیدمحمد بهشتی ـ مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی

□ شاید بتوان به تعبیری هنر سینما را بعداز انقلاب یکی ازبالنده‌ترین هنرها دانست که بیشترین اثررا از انقلاب پذیرفته است و به عبارت دیگر درسینما بیشترین خلاقیت هنری وجود داشته است. به نظر شما ریشه‌های این خلاقیت و بالندگی درکجاست؟ چرا دیگر هنرها بعداز انقلاب از سینما عقب مانده‌اند؟

■ به عنوان یك مقدمه، آنچه که به نظر من می‌رسد، این است که آیا سئوال شما صحیح است، یا صحیح نیست؟!

به نظر می رسد که درهنرهای دیگر نیز به صورت بالقوه تغییر و تحول اساسی صورت گرفته و دربعضی از هنرها این تغییر وتحول به صورت بالفعل هم درآمده است شاید درست باشد که آرزو کنیم تحولی که درسینما صورت می گیرد به اندازه بعضی از هنرهای دیگر باشد.

به نظر من، موفق ترین رشته هنری که دربعداز انقلاب دچار دگرگونی شد و همساز ونزدیك به ابعاد و اندازه‌های انقلاب درآمد، شعر بود. شعر دربعد از انقلاب باتوجه به آفت هایی که قبل از انقلاب و طی چند دهه در حوزه شعر افتاده بود، خیلی سریع توانست «خود»ش را پیدا کند. درعالم شعر، خود شعرای ما اعتقاد ندارند که قله‌های رفیعی را فتح کرده‌اند، ولی مسیر، مسیر امیدوار کننده‌ای است وتوفیقاتی که به دست آورده‌اند بسیار بسیار عالی است. علت آن هم روشن است. ما درزمینه شعر، بیش از هزار سال سابقه داریم و بزرگترین هنرمندان ما درطول هزارسال، شعرا بوده‌اند و اصولا زبان فارسی با شعر نسبت تنگاتنگی دارد و زبان فارسی بیشتر از هر چیزی مدیون شعر است. بیشترین تلاش برای جستجو و انس با حق وحقیقت توسط شعر صورت گرفته است. از طرفی دیگر درعالم شعرکافی است که تنها هنرمند واقعی باشید. به این دلیل درمقایسه بادیگر هنرها سهل الوصول تر است. درشعر دیگر صنعت واقتصاد و تکنولوژی محدود کننده یا شتاب دهنده نیست. به این دلیل شعر می‌تواند خیلی سریع از تحولات فرهنگی متاثر شود.

همین زمینه‌ها کمك کرد تا شعرما موفقیت فوق العاده زیادی داشته باشد. اگر شعر را درمقایسه با سینما بررسی کنیم، سینما خیلی جنجال دارد و مخاطبش نسبت به شعر زیادتر است. ویژگی دیگر سینما که شعر این ویژگی را ندارد آن است که سینما درجهان امروز به عنوان پرهزینه‌ترین هنرها و درعین حال پرمخاطب ترین وجاذب ترین آنهاست. گذشته از این، درخصوصیت، به زبانی مجهز است که امکان ارتباط بامخاطبین بافرهنگهای متفاوت را به راحتی فراهم می‌سازد. به این جهت امکان حضور را درصحنه‌های بین‌المللی دارد. به عنوان مثال برای شعرما مشکل است که درصحنه‌های بین‌المللی حضور پیدا کند. چرا که برای حضور بین‌المللی شعر، باید حتماً ابتدا زبان فارسی درسرزمین بیگانه پایگاهی پیدا کند تا شعر فارسی بتواند با مخاطبین خود درآن سرزمین تماس حاصل کند.

ولی درهر صورت درزمینه صحت و یا سقم در سؤال شما، حداقل می‌توان این تردید را درمقوله شعر داشت، به این علت که پیشرفت درمقوله شعر به صورت بالفعل هم درآمده است. اگر معجزه‌ای درزمینه سینما اتفاق افتاده باشد، این معجزه بیشتر از حرکت کلي انقلاب نشأت گرفته است. وحرکت کلي انقلاب هم آن قدر عمومیت داشته است که هیچ حوزه هنری یی از آن مصون نمانده است. یعني درکلیهٔ هنرها به صورت بالقوه، دگرگونی صورت گرفته است. سئوال شما می‌تواند این باشد که چرا این تحول دردیگر هنرها به صورت بالفعل درنیامده است. درحوزهٔ سینما فعالیتی که درطول ۶ یا ۷ سال صورت گرفته، خودش حکایت می‌کند که گروهی جدی به این مساله پرداخته‌اند و فعالیتی منسجم و سیاستی روشن و قابل استدلال را ارائه داده‌اند وتلاش ما این بوده است تا یك جریان مداوم و برنامه ریزی شده درزمینه سینما وجود داشته باشد. اگر در سایر زمینه‌های هنری نیز به صورت همه جانبه چنین حرکتی صورت بگیرد، شما این را قطعی بدانید که توفیقات سریع تر و بیشتر تحقق پیدا می کند.

چرا که مثلاً درحوزهٔ نقاشی، متغیرهای بسیار محدودتری نسبت به سینما وجود دارد.

همین که سالن های سینما مجبور بوده‌اند درطول این سالها به طور مستمر ومداوم فیلم نمایش بدهند، الزام گسترش ورشد تولید ومواجهه مستمر با مخاطب را به دنبال داشته است. این امر به صورت بدیهی درآمده است. سینما دراین شرایط فرصت داشته است که درصورت صحت برنامه ریزی‌ها دچار تحول ودگرگونی و حرکت درجهت احراز هویت جدید، به منصه ظهور برسد. موسیقی هم همین وضع را دارد، یعنی رادیو وتلویزیون ما احتیاج به موسیقی داشتند و موسیقی درجامعه مابه ترتیبی وجود داشته و اکنون ناگزیر متاثر از حرکت فرهنگی جاری درسطح جامعه، سازگار شده است. اما اگر درجامعه، هنرمندان نقاش کار چشمگیر وگسترده نکنند، این عدم فعالیت خیلی محسوس نیست وکسی دراین زمینه سؤال نمي کند.

□ ممکن است که بعدازانقلاب درزمینهٔ شعر وبا سایر شاخه‌های هنری از لحاظ محتوا بالندگی داشته باشیم، اما از نظر فرم وتکنیك، یك مقدار می‌توانیم بگوئیم، اینجا دارای ویژگی‌های لازم نیستند. بعضی از شعرای ما دست به یك سری کارهای کلیشه‌ای می‌زنند، درحالی که از نظر محتوا خیلی پویایی دارند، ولی از لحاظ فرم، رشد وارتقاء دیده نمی‌شود. اما درحوزه سینما، هم درزمینه فرم وهم درتکنیك بالندگی را می‌بینیم. شاید بتوانیم بگوییم که سینمای ما یك جهش بزرگ داشته است، به طوریکه درگذشته اگر ۱۰۰ فیلم ساخته می شد، ۲ تا ۳ فیلم قابل طرح کردن بود، اما اکنون اگر ده فیلم ساخته شود، از میان آن ها ۵ یا ۶ فیلم قابل بحث وجود دارد. و این روندی است که بیشتر از سال ۶۴ شروع شده است. محتوای سینما علاوه براین که از انقلاب نشأت گرفته دارای بالندگی ◀

است. از نظر فرم وتکنیک نیز دارای بالندگی است که این مساله شاید در سایر هنرها کمتر به چشم می‌آید.

■ با توجه به این نکاتی که شما در زمینه شعر بعداز انقلاب طرح فرمودید با فرض این که فرم و محتوا نسبت وحدانی باهم دارند شخصاً سئوالم این است که مگر فرمی که شعرای ما عموماً برگزیده‌اند (که همان شیوه‌های عروضی، مثنوی و غزل و.... است) فرم «دمده ای» است و باید آنها را رها کنند و به فرم‌های جدیدبعدازنیماتوسل جویند؟اگرمانسبت وحدانی‌فرم و محتوا را قبول کنیم، می توانیم بگوئیم عموم شعرای بعد از نیما به این علت سراغ یك فرم جدید رفتند که محتوایی که آنها منظور داشتند، با منظور و محتوای قدما تفاوت داشت. اگر شعرای گذشته متکی به تفکر دینی شعر می گفتند، شعرای بعداز نیما تلاششان این بود که با اتکاء به تفکر جدید شعر بگویند و یکی از اولین مشخصات تفکر جدید، لائیك بودن و یا روی برگرداندن از دین بود. لذا از این نظر مشکل پیدا می کردند چون می خواستند با فرمی که متناسب با تفکر دینی بود، حرفهای بی دینی بزنند. خوب اینها با هم سازگار نبودند. طبیعتا باید در فرم، دگرگونی حاصل شود و دگرگونی هم حاصل شد. حالا شعرای بعداز انقلاب می خواهند به اتکای تفکر دینی حرف بزنند. ملاحظه می شود که چون نسبت فرم و محتوا، وحدانی است، اینها به طور طبیعی رانده می شوند به سمت فرمهایی که شعرای گذشته ما شعر می گفتند. اما یك نکته هم هست و آن هم این است که شاعر امروز اگر بخواهد به سبك عراقی شعر بگوید، شاید دچار گرفتاری بشود، چرا که با این سبك شعر نمی شود متاثر از مسائل مبتلا به امروز به اجتماعیات و سیاسیات و این جور مقولات خیلی روشن و دقیق پرداخت. ما می بینیم سبکهای دیگری در شعر هست که هیچ ممانعتی ایجاد نمی کند. مثل مثنوی که شما می توانید به راحتی مسائل مبتلا به امروز و مقولاتی که رویه مسائل هستند و باطن مسائل نیستند، مطرح کنید. چرا که باطن مساله شامل مرور زمان نمی گردد در زمان و مکان حبس نمی شود، اما حالا آن مسائلی که در محبس مکان و زمان گرفتارند، در شیوه‌هایی مثل مثنوی و رباعی مضمون شعرای معاصر می شوند. شما نگاه کنید به رشدی که رباعی در بعداز انقلاب کرده است. به لحاظ این که بضاعت و توانایی رباعی برای طرح مسائل امروز چیز بالقوه ای بود و شاعر با توسل به این فرم شعری، توانسته است حرفش را بزند.

بعداز انقلاب، ادامه تفکر پس از نیما را نداریم. ما در حقیقت رجعتی به تفکر دینی خودمان کرده ایم که عمرش بسیار طولانی تر، و سابقه شاعری ما هم در این تفکر هزارسال شعر است.

□ وقتی صحبت از فرم و تکنیك کردیم، منظور این نبود که الزاماً شاعر اگر به سراغ شعر نیما یا شعر سپید رفت، این شعر از سطح بالایی برخوردار است. اتفاقاً مثنوی و غزلی را که از شاعری می خوانید، می بینید که ویژگیهای شعر کهن را دارد، یعنی دنبال یك سبك کهن رفته است، به خاطر این که می خواهد خودش را به تفکر دینی نزدیك کند، اما از لحاظ غنای تکنیکی ضعیف است. اما شعر ما به طور مثال، همانند و همسنگ جلوه‌های تصویری در سینما، توانسته است از غنای تکنیکی خوبی برخوردار باشد. شعرای ما در هر سبکی که شعر گفته‌اند چه در سبك کهن یا سبك جدید، نتوانسته‌اند آنچنان که باید موفق باشند، حال ممکن است بعضی‌ها در سبك قدیم شعر گفته باشند و حتی موفق هم بوده باشند، مانند غزلیات حضرت امام قدس سره و در سبك جدید هم بعضی‌ها آمده‌اند شعر سپید گفته‌اند مانند قزوه و موفق هم بوده‌اند، من فکر نمی کنم ظرف باید مظروفش را مطرح بکند.

■ به هرحال تعیین کننده هست چون نسبت فرم و محتوا را نمی توان مانند تنگ و آب در نظر گرفت، این چنین چیزی نیست، نسبت فرم و محتوا نسبت وحدانی است. یعنی هر فرمی تعیین می کند چه حرفی را می توان گفت و حرف تعیین می کند چه فرمی داشته باشد و این دو رابطه خیلی تنگاتنگی با هم دارند. در حقیقت باید بگویم نظر من در موضوع ادبیات و شعر متفاوت با نظر شماست. ما در ادبیات توفیقات خیلی زیادی داشته ایم و من به عنوان کسی که در سینما دارم کار می کنم، آرزو دارم که سینما یك روزی بتواند به اندازه‌های شعر امروز ما برسد. من متاسف هستم از این که بحث ما در باره موضوع دیگری است و فرصت نداریم به این حوزه بپردازیم. فقط این نکته قابل تذکر است که اگر بعداز نیما دگرگونی در زبان و فرم شعر صورت می گیرد، بدین نیت است و این که سپهری هم برای دگرگونی در فرم برای رجعت به تفکر دینی تلاش می کند، به همین خاطر است. نیما در شعر معاصر نقطه عطف است و سپهری هم نقطه عطف دیگری در شعر ما است، ولی این دو نقطه عطف فقط در نقطه عطف بودنشان مشترك هستند. آن کسی که در این فرم و این تفکر توفیق نهایی پیدا می کند، هیچ کدام از این دو نیستند، نیما کسی است که رو از تفکر دینی به تفکر جدید گردانده و به همین نسبت توفیق در دگرگونی فرم پیدا کرده است. البته به عنوان شاعر نه به عنوان یك متفکر، سپهری هم به عنوان یك شاعر توفیق پیدا کرده است، از لحاظ این که خواسته است دوباره بازگشت به تفکر دینی، داشته باشد. اگر اشعار شعرائی بعداز انقلاب را مطالعه کنیم، می بینیم که خیلی از سپهری فاصله گرفته‌اند.

شعرای معاصری مانند احمد عزیزی میرشکاك سید حسن حسینی، قیصر امین پور و خیلی موفقیت داشته اند و حتی به نظر من وقتی اینها به سبك جدید شعر می گویند، در فرم شعر ایجاد دگرگونی می کنند. دیگر شما نمی توانید بگوئید که شعر این شعرا همان شعر نو است، شما می توانید بگوئید این شعر امروز ما است و شاید ادامه شعر کهن ما است و یك بیان و سبك جدید دیگر هم دارد به آن اضافه می شود. چون ما امروز بحث در موضوعات سیاسی داریم که از اهمیت برخوردار است ولی در مورد قدما موضوع به این ترتیب نبوده است. البته بعضی ها از شعر حافظ تفسیرهای سیاسی و اجتماعی می کنند، ولی من فکر می کنم اینطور سراغ حافظ رفتن، از جهل حکایت می کند.

اما شما در سینما بحث تکنیك را پیش آوردید و گفتید موفقیتی که ما در تکنیك سینما داشته ایم، در شعر نداشته‌ایم. تکنیك چیست؟ ما مقصودمان از تکنیك چیست؟ در غرب هنگامی که از تکنیك صحبت می کنند اشاره به وجه هنری دارند.

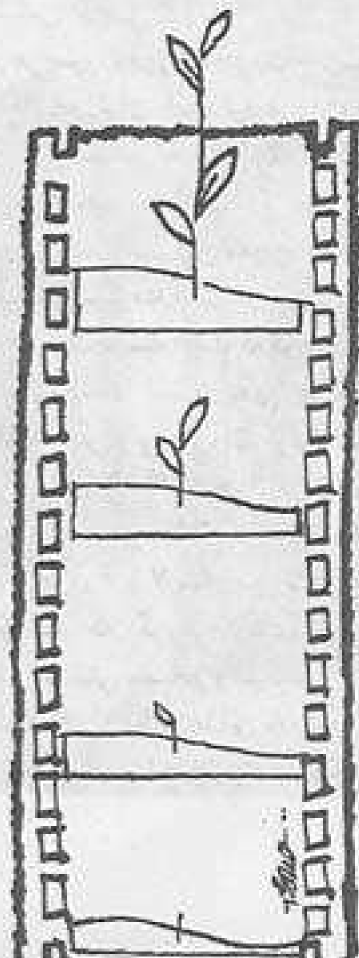
اما موقعی که در اینجا صحبت از تکنیك می کنید منظور، فن و صناعتی است که قابل آموختن است و براثر تجربه می توانیم در آن مهارت کسب کنیم و در دانشگاه ها می توانیم بیاموزیم و در همه جای دنیا یك چیز را می‌آموزند، یعنی از دوربین چگونه استفاده کنیم، لنز چیست و چه کاربردی دارد و... انواع و اقسام این مباحث در حقیقت فیزیك و شیمی سینما است که من اسمش را تکنیك می گذارم. که البته ما در این زمینه توفیقات زیادی داشته ایم.

اما وجه هنری یك چیزی است که ربطی به تکنیك ندارد. اگر شما کارهای تجاری مبتذل غرب را نگاه کنید در آنها کارهای تکنیکی عجیب و غریبی می بینید. به طور مثال در فیلم سوپر من با فیزیك و شیمی پیچیده و پیشرفته عجیبی روبرو خواهید شد. اینها ربطی به وجه هنری ندارد، در حقیقت آنها مهارتهایی است که اگر فیلمساز برآنها مسلط باشد طبیعتا توفیق پیدا می کند که در حوزه هنر و وجه هنری سینما بتواند راحت حرفش را بزند، مثل شاعری است که عروض و قافیه را خوب بشناسد که اگر خوب بشناسد راحت تر است و غلط ندارد. اما اگر کسی عروض و قافیه را خوب بشناسد که الزاما شاعر خوبی نمی شود، یعنی در حقیقت داشتن تکنیك شرط لازم فعالیت هنری است اما شرط کافی نیست.

□ با توجه به صحبت‌هایی که در اینجا مطرح شد اگر شما توضیح دهید که سینما از دیدگاه شما چیست و وجه هنری و وجه تکنیکی را در سینما مشخص کنید، به نتیجه بهتری خواهیم رسید.

■ من فکر می کنم که اگر بحث به روال خودش ادامه پیدا کند، به نتیجه بهتری خواهیم رسید.

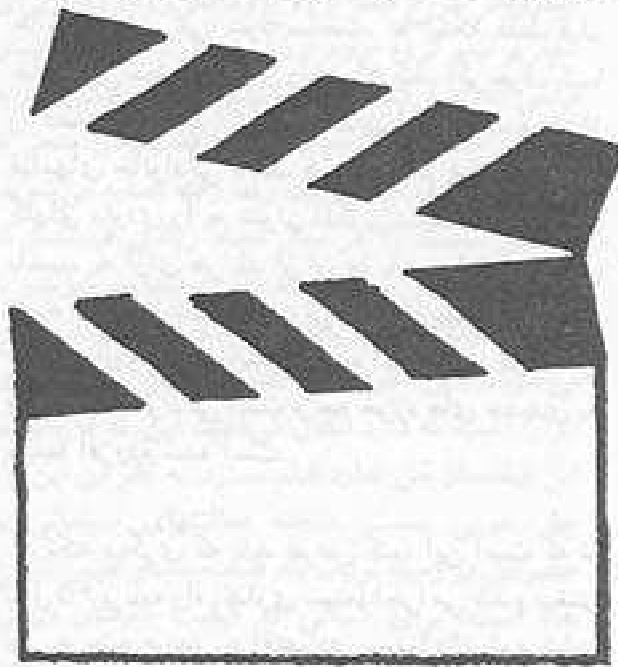
به هر صورت در حوزه‌ای که ما از آن به عنوان صنعت و تکنیك نام می بریم، تکنیك همین قدر ارزش دارد، از این هم بیشتر ارزش ندارد در حقیقت مانند کلاس اول دبستان است برای کسی که می خواهد پزشك بشود. یعنی اگر کسی کلاس اول را نخوانده باشد نمی تواند پزشك بشود. اما شما بیایید بگوئید که این دکتر، دکتر خوبی است به این جهت که در کلاس اول، شاگرد اول شده است، هیچ کس این حرف را قبول نمی کند، چون درست است که شرط لازم دکتر شدن این است که کلاس اول را گذرانده باشد، اما



شرط کافی نیست و باید خیلی چیزهای دیگر را نیز بیاموزد. در فعالیت هنری هم به نظر من تکنیک همین قدر ارزش دارد در صورتی که در افواه روشنفکری می بینیم که تکنیک صد تا ارزش دارد و بقیه چیزها هفت یا هشت امتیاز بیشتر نمی‌آورد، که این به نظر من یك ناآشنایی به بحث نظری در سینما یا یك خلط مبحث است و موقعی که می‌گوییم تکنیک، نمی‌دانیم منظورمان از تکنیك چیست. به هر صورت، بحثی که از تکنیك به نظر من می‌رسد در همین حد است.

ما در سینما سه محور مشخص کرده‌ایم که یك بحث آن تکنیك است و البته هر چه سینما از لحاظ هنری ارتقا پیدا کند، لازمه‌اش این است که از لحاظ تکنیك هم پیشرفت کند. یعنی فیلمسازها و تکنیسین‌های ما لازم است با فیزیك وشیمی سینما آشناتر بشوند. یکی هم وجه هنری است. موقعی که ما از هنر صحبت می‌کنیم، وارد مسائل زیبائی شناختی می‌شویم و فرم مطرح می‌شود وجه سوم، معرفت و حرفی است که هنرمند می‌خواهد بگوید. بالاخره فیلمساز نسبت به یك امر، معرفتی پیدا کرده است و می‌خواهد این معرفتش را به واسطه فعالیت هنری‌اش اعلام کند و معرفت از جنس حضوری است نه از جنس حصولی، از این رو اسمش را می‌گذاریم معرفت. نسبت تنگاتنگی که بین معرفت و وجه هنری وجود دارد، یعنی حرفی که قرار است گفته شود با فرمی که بیان می‌شود، این نسبت از نظر ما نسبت وجدانی است. در حوزه سینما دریافتهای هنرمندانه‌ای که در این محیط فرهنگی برخاسته از جریانات فرهنگی انقلاب اسلامی برای سینماگران ما حاصل می‌شود، هنوز همنشین با فرم شایسته سینمایی نیست، چون تجربیات سینمایی گذشته هیچگاه متأثر از این دریافتهای هنرمندانه نبوده است و لذا فرم مناسب، گمشده سینماگران امروز ماست و از این رو عرصه گسترده‌ای از تجربیات هنری پیش روی سینماگر هنرمند معاصر ما. او را به خود دعوت می‌کند. یعنی نمی‌توانیم از فرمهای دیگران استفاده کنیم، چرا که آنها این فرم‌ها را برای گفتن حرفهای دیگری پیدا کرده‌اند، پس ما وارد حوزه‌ای از تجربیات زیبائی شناختی می‌شویم تا این که فرم نهایی را متناسب با حرفی که برخاسته از تفکر خودمان است بیابیم. در بحث از محور سوم یعنی معرفت حضوری در مراتب نازلتری می‌توان اشاره به دریافتهای حضوری ناشی از دل سپردن و دستخوش جریانات فرهنگی ناشی از حرکت کلی انقلاب در محیط حیات هنرمند بودن داشت. حضور در بستر این جریانات برای هنرمندان ناگزیر است. لیکن بعضی به لحاظ بضاعت و ایمان در مرکز توفنده و عمیق این جریانات حاضر و گروهی در حاشیه. بدیهی است اهلیت و ایمان و توفیق در تجربیات هنری مشخصه هنرمندان اصیل و وارسته از وابستگی‌های فرهنگی و فکری است. و سینماگران هنرمند از این نظر امتیازی بردیگر هنرمندان ندارند. به هر صورت، رشد تکنیك به تنهائی هیچ ارزشی ندارد و در نهایت شما به وسیله آن امکان دست‌یابی به سینمایی هنرمندانه، مستقل و ملهم از هویت فرهنگی خودمان را نخواهید داشت.

حادثه‌ای که در سینمای ما اتفاق افتاده، این است که ارتقا و رشد در هر سه این حوزه‌ها صورت گرفته است. ارتقا از نظر فنی داریم، رشد در تجربیات زیبائی شناختی داریم و نزدیکی به جریانات فرهنگی نیز در سینمای ما وجود دارد، لذا سینمای ما هر چه بیشتر می‌گذرد به عنوان سینمایی که می‌خواهد به مسائل جدی‌تر بپردازد، و وجه فرهنگی ـ هنری پیدا کند، در حرکت و تحول است. الان شما سینما را به عنوان یك مقوله فرهنگی به شمار می‌آورید، نه به عنوان مقوله‌ای که البته آثار فرهنگی را هم به دنبال خودش دارد. الان ورزش یك فعالیت فرهنگی نیست لیکن آثار فرهنگی به دنبال خودش دارد، اما سینما مثل کتاب دارد یك مقوله فرهنگی می‌شود، یعنی وقتی شما صحبت از رمان می‌کنید، رمان را به عنوان یك مقوله فرهنگی بجا می‌آورید، سینمای مانیزبه عنوان یك مقوله فرهنگی خودش را تثبیت کرده و در این جهت حرکت می‌کند نشانه این تثبیت کردن این است که سینمای ما دارد به مسائل جدی فرهنگی و هنری می‌پردازد و هر موضوعی را از بُعد فرهنگی و زاویه فرهنگی، مورد ملاحظه قرار می‌دهد. و خلاصه اگر ما توفیقات با ارزشی در زمینه سینما داشته‌ایم، این توفیقات تنها در زمینه تکنیك نبوده ـ که البته آن هم بی ارزش نیست. عمده‌ترین و با ارزشترین توفیقات ما، توفیق در تجربیات زیبایی شناختی و نزدیکی به جریانات فرهنگی بوده است.



■ فرم مناسب، گمشدهٔ سینماگران امروز ماست .

■ تاسال ۱۳۶۴، ما تمام توان خودرا روی رشد کمی سینمای ایران متمرکز کردیم تا به اندازه‌های تولید ملی درسینما برسیم.

■ سینمای ایران، دوره جنینی خود را طی می‌کند اما محصولات هرسال، سالها نسبت به سینمای سال قبل خود جلوتر هستند.

■ سینمای ایران، اکنون به عنوان جریان جدیدی درصحنهٔ بین‌المللی مطرح است.

■ هیچ سینمایی درجهان نمی‌تواند بدون پشتوانه رسانه‌های همگانی به اهدافش برسد.

ما این توفیق را فقط در زمینه تولید نداشته‌ایم، در مخاطبین سینمای ما نیز این توفیق حاصل شده است، یعنی در تولیدات سینمای کشور فیلم‌هایی مورد استقبال واقع شده که در هر سه محور به موازات هم موفق بوده‌اند. لذا این فیلم‌ها معمولا از موفق‌ترین و پربیننده‌ترین فیلمها هستند.

□ آیا ممکن است یك نمونه از این سینما را که واجد هر سه ویژگی مورد نظر شما باشد، معرفی کنید؟

■ عموم فیلمهایی که امسال مورد استقبال واقع شده‌اند کمابیش دارا ی این سه ویژگی بوده‌اند و مقایسه همه فیلم‌هایی که امسال به نمایش در آمده‌اند، نشان دهنده این موضوع است.

ارتقا کیفیت سینمای ایران دراین سه محور موفقیت درصحنه‌های بین‌المللی رانیزبه دنبال داشته و جالب است بدانید که در محافل بین المللی سینمایی دیگر سینمای ما را در ردیف سینمای جهان سوم نمی گذارند، بلکه آن را سینمایی می دانند که جبهه چهارمی را بازکرده است. سینمایی که حرف دارد، بیان جدیدی، و از نظر استانداردهای بین المللی هم تکنیك قابل قبولی داردو فقط نمی گویند تکنیکش قوی است، طبیعی است که فیلم باید دارای تکنیك خوبی باشد و در استانداردهای بین المللی بگنجد، اما آن چیزی که سینمای ما را با ارزش می کند ، هویت فرهنگی و هنری آن است و توفیق دربیان حرف است. اینهاست که باعث شده سینمای ما جایگاه چشمگیری درجهان پیداکند.

□ می شود گفت سینمای ایران از سال ۶۳ از نظر درونمایه دچار نوعی واگرد شده است.

■ یعنی چه؟

□ شما وقتی گزارش هیات داوران جشنواره فیلم فجر را درآن سال بررسی کنید، می بینید که درآنجا ادعا شده است ما فیلمها را براساس این که یك الگوی جدیدی برای سینمای ایران مطرح شود وروش سال آینده ی سینمای ما را مشخص کند انتخاب می کنیم.

■ چه کسی این حرفها را گفته است؟

□ این مطلب تلویحا درگزارش جشنواره سال ۶۴ آمده است. به هرحال وقتی مسئولین امورسینمائی کشور، فیلمی را دارای ویژگی های مختلف می شناسند و به عنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق انتخاب می کنند (مانند فیلم «گلهای داوودی» که چهار جایزه می برد) درحقیقت الگویی را درجامعه مشخص می کنند، علاوه براین شماهم اکنون با درجه بندی فیلم ها دارید همین کار را می کنید و از طرف دیگر با نمایش فیلم سناتور درخارج از کشور سعی دارید که این نوع فیلمها را به عنوان فیلم برتر ایران درجهان معرفی کنید.

■ کی؟

□ فیلم سناتور درهفته فیلم ایران در پاکستان به عنوان یکی ازبهترین فیلمهای ایرانی مطرح شد واین نشانه یك سیاستگزاری است که سینمای ما دارد از آن هدف گرایش به جریانات فرهنگی دور می شود و به فرم و تکنیك نزدیك می شود. به طورکلی ما از نظر فرم و ◀

تکنیک ارتقا داشته ایم و از نظر درونمایه و محتوا دچار عقبگرد شده ایم که این نشانه ای از سیاستگزاری سینمای ما است. و از طرف دیگر ما مشاهده می کنیم که این فیلمها همچنین از نظر جذب تماشاگر هم خیلی موفق بوده اند و تماشاگر ما هنوز از فیلمهایی که امثال «جعفری جوزانی» ها می سازند، استقبال نمی کند.

■ من چاره ای ندارم جز این که بگویم سئوال شما، غلط اندر غلط اندر غلط است! حالا توضیح عرض می کنم که چرا.

نخست آن که هیات داوران نظر خودش را می دهد و هیات داوران از سیاستگزاران سینمای کشور تشکیل نمی شود و آنها مختارند که نظر خودشان را اعلام کنند.

□ پس شما چرا از سیاستگزاران فرهنگی و هنری کشور درهیات داوران استفاده می کنید؟ یك زمان شما هیات داوران را از یك سری افراد صاحب فن درامور سینمایی انتخاب می کردید و زمانی دیگر از میان سیاستگزاران امورفرهنگی و هنری. این دوگروه بایکدیگر متفاوتند.

■ مگر صاحب نظران فرهنگی، سیاستگزار سینمای کشورند؟

□ پس حضور این قبیل عناصر درهیات داوران چه معنایی دارد؟

■ اینها صاحب نظر فرهنگی هستند. درکلیه هیات های داوری که در سطح دنیا تشکیل می شود، عده ای از آنها صاحب نظران فرهنگی هستند و هیات داوران نظرخودش را اعلام می کند و کاری به گذشته و آینده سینما ندارد و از بین یك مجموعه فیلم، می گوید، این فیلم بهتراست و آن بهترنیست، فقط درهمان حوزه، قضاوت می کند. اما سیاستگزار سینمای کشور وقتی بخواهد ارزشگذاری کند، باید تمامی فیلمها رامدنظر قرار دهد و آینده و گذشته فیلمها را نیز در نظر بگیرد. شما مقایسه کنید گروه بندی فیلمها را به عنوان یك نوع ارزشگذاری با نظر هیات داوران. البته گروه بندی فیلمها و نظرات داوران آنقدر مغایر با یکدیگر نیستند که رودرروی هم قرار بگیرند، اما گروه بندی فیلمها است که درحقیقت ایجاد یك سری امتیازاتی می کند که جهت گیری آینده سینما را تعیین می کند.

یك نکته دیگر که باز دراینجا قابل ذکراست، این است که ما تا سال ۶۵ درحقیقت دوران راه اندازی سینما را پشت سرگذاشته ایم. می خواستیم تاصنعت سینمای کشورراه بیفتدوتولیدمابه حدمطلوبی ازنظر کمی و یك حداقل هایی از نظر کیفی برسد. سینمای سال ۶۴ معیار سنجیدن سینمای امروزه ما نیست. یعنی شما وقتی آن سال را نگاه کنید، می توانید بگوئید برنامه ریزی «راه اندازی سینما» توفیقاتی داشته است یا نه؟ شما درسئوال قبلی که توضیح می دادید فرمودید که ما اگر درقبل از پیروزی انقلاب درسال، صد فیلم تولید می کردیم، چهارتا از آنها قابل توجه بوده، حالا اگر ۱۰ فیلم تولید داشته باشیم، چقدر... شما همین قدر بدانید که در قبل از انقلاب سالی که بیشترین تولیدات را داشته ایم، ۹۰ فیلم تولید شده است. آنهم درسال های ۵۱ و ۵۲ به طوری که در سالهای ۵۵ و ۵۶ سینمای ما ورشکسته شده بود و تولید سینمای ایران دراین سالها بسیار قلیل بوده است. بعدازانقلاب نیز تا سال ۶۲ تعداد فیلمهای تولیدی ما بسیار اندك بوده است، اما از سال ۶۲ که برنامه ریزی ها صورت گرفت، چون ما باید صنعت سینما هم داشته باشیم و در صنعت سینما باید یك حداقلی وجود داشته باشد، لازم بود که تولیدات سینمایی از نظر کمی، ارتقا پیدا کند یعنی تعداد فیلمها از ۱۱ فیلم، درسال ۶۱ به ۲۲ فیلم درسال ۶۲ و در سال ۶۳ به ۵۷ فیلم رسیده است. داشتن ۵۷ فیلم درسال یعنی این که ما صنعت سینما را دراندازه های ملی داریم. خوب ما به این توفیقات از نظر کمی رسیده ایم ولی باید از نظرکیفی هم توفیقاتی داشته باشیم. درابتدای این فعالیتها متوجه شدیم که سینمای ما عجیب از نظر سوژه و مضمون دچار مضیقه است. موقعی که در سال ۶۲ با فیلمسازها و دست اندرکاران سینما صحبت می کردیم، از نظر مضمون ۵ یا ۴ محور بیشتر نبود که به آن پرداخته می شد. همان موقع ما تلاش بسیار زیادی کردیم تا این حوزه وسعت پیدا کند و عرصه های جدیدی به وجود بیاید، تا سینما به آن بپردازد. از این نظر بود که گاهی اوقات می گفتیم فیلم خانوادگی هم می شود ساخت، نه اینکه فقط فیلم خانوادگی سینمای ایران را اشباع کند. اگر حرف شما را قطعی بگیریم، اکنون سینمای ایران باید مملو از فیلمهای خانوادگی باشد، همچنین اگر فیلم مترسك و گلهای داودی را به عنوان الگوی سینما مطرح کرده باشیم، به ازای هر یك از آن ها باید ۱۰ فیلم دراین زمینه داشته باشیم، درصورتی که شما ببینید فیلمهایی که در سال ۶۸ به نمایش درآمده است، چند درصدش فیلمهای خانوادگی است و چه حوزه های جدیدی به سینما افزوده شده است.

نکته دیگری که باید عرض کنم، این است که تا سال ۶۵ برنامه راه اندازی سینما اجرا می شد و بیشتر نظر به جنبه صنعتی و اقتصادی سینما داشت و شاید توجه به وجه فرهنگی و هنری کمتر بود. مقدمه چینی ها درنهایت به جائی رسید که در سال ۶۵ توانستیم شعار ارتقاء کیفیت را طرح کنیم و اصلا مباحث جدی درارتقای کیفیت را باز کنیم، لذا گروه بندی فیلمها نیز از سال ۶۵ شروع شده است. تا سال ۶۴ هرفیلم ایرانی مورد حمایت قرار می گرفت، درصورتی که از سال ۶۵ به بعد، فیلم ایرانی «برتر» در مقابل فیلم ایرانی «بدتر» موردحمایت قرار گرفت. یعنی شما بحثی را که راجع به سینمای ایران می کنید، راجع به سالهای قبل از ۶۵ یك پاسخ دارد و راجع به سال های بعد از ۶۵ یك پاسخ دیگر. بسیاری از مسائل که اکنون درسینما مطرح است، اصلا در سال ۶۴ مطرح نبود. درآن شرایط لازم بود ابتدا سینمای ایران شرایط بحرانی موت و حیات را پشت سر بگذارد وصنعت سینمای ایران بازسازی و فعال شود در آن سالها با چنین مسائل جدی و حیاتی یی روبرو بودیم. ولی در سال ۶۵ مسائل حیاتی تغییر ماهیت داده بود و با شرایط دیگری روبرو شدیم. حالا شما با توجه به این تقسیم بندی‌ها دوباره سئوالتان را مطرح بفرمائید! وقتی شما می فرمائید فیلمی مانند سناتور در پاکستان به عنوان نمونه و الگوی سینمای ایران مطرح می‌شود، لازم است بپرسم چه کسی چنین ادعایی نموده است؟

□ نمایش فیلم سناتور در پاکستان با اجازه و کمك بنیاد فارابی بوده است.

■ اولا بنیاد فارابی در مقامی نیست که به کسی اجازه چنین کاری بدهد یا ندهد، ثانیا ما موافق نبوده‌ایم که آن مجموعه به عنوان الگوی سینمای ایران معرفی شود، چون سینمای ما به مراتب بهتر ازآن مجموعه است. اما علی‌رغم همه اینها وقتی همین فیلمها در پاکستان به نمایش درمی‌آید، همه از این سینما دچار حیرت هستند و با توجه به تصوری که از سینما در آن محیط وجود دارد، همین فیلمها در آنجا خیلی سطح بالا به نظر می‌رسد، در صورتی که اگر همان فیلمهای هفته فیلم پاکستان را با گروه‌بندی جدید مطابقت دهیم، احتمالا یکی گروه الف و یکی گروه ب، چهار فیلم گروه ج و یکی هم گروه دال خواهد بود. قاعدتا اگر بخواهیم سینمای خودمان را معرفی کنیم باید از میان فیلمهای گروه الف و ب یك مجموعه‌ای را انتخاب کنیم. نکته دیگر، این که شما فرمودید، فیلمهائی که می‌خواهد به مسائل جدی بپردازد، آن فیلمها با توفیق مواجه نیست. البته تا قبل از سال ۶۵ ما یك چنین گرفتاری را داشتیم، چون سینمای ما هنوز راه خودش را پیدا نکرده بود، یعنی یك فیلمی مانند «آنسوی مه» خیلی موفق در بیان نشده بود، البته معلوم بود که قصد این است که به یك مقوله‌ی جدی بپردازد، ولی توفیق نداشت. البته فیلم «جاده‌های سرد» توفیق داشت، چنانچه درزمان خودش یکی از فیلم‌های پربیننده بود و در تهران ۷ میلیون تومان فروش داشت. این استقبال خوبی از فیلم بوده است.

□ فیلم شیر سنگی چطور؟

■ فیلم شیر سنگی هم همین حالت را داشت. البته فیلم شیرسنگی هنگام نمایش به بلایای آسمانی و زمینی مبتلا شد! یعنی همزمان با سیل تهران و غیره به نمایش درآمد و شما می‌دانید که اینها در میزان جذب تماشاگر بسیار موثر است. اگر ما فیلم شیرسنگی را در اندازه‌های خودش نگاه کنیم، فیلم ناموفقی نبوده است. تحولی که بعد از سال ۶۵ درسینمای ایران اتفاق افتاد، در تماشاگر نیز اتفاق افتاد، یعنی از زمانی که فیلمها را گروه بندی کردیم، اگر شما آمار را بررسی کنید، معدل استقبال تماشاگر از فیلمهای گروه «الف» فاصله زیادی نسبت به فیلمهای گروه «ب» دارد و گروه «ب» فاصله زیادی با فیلمهای گروه «ج» دارد و فاصله زیادی بین فیلمهای گروه «ج» با گروه «دال» وجود دارد. یعنی هر چه فیلم کیفیت بهتری پیدا کرده و در گروه «الف» و «ب» قرار گرفته است، استقبال تماشاگر نیز بیشتر شده است و هر چه فیلم به سمت فیلمهای گروه دال تنزل کند، استقبال تماشاگر نیز کمتر می‌شود. البته هم در گروه ج و هم در گروه الف و ب استثناهایی داریم. ولی اگر شما معدل بگیرید، این قضیه مصداق دارد. شما نگاه کنید پرفروش ترین فیلمها امسال در چه گروهی بوده، فیلم «زرد قناری»، فیلم نسبتا پر فروشی بوده، فیلم «عروسی خوبان»، «افق»، «بای سیکل ران»، «در مسیر تندباد»، «هی جو»، «کشتی آنجلیکا» همه پر فروش بوده‌اند و همه در گروه بندی فیلمها، جزء گروه‌های الف و ب بوده‌اند و درمقابل فیلمهای گروه ج خوب است وضع فروش این فیلمها را ببینید، هر چه کیفیت فیلمها به گروه ج و دال نزدیك می‌شود، با استقبال کمتری از جانب تماشاگر مواجه شده‌اند.

می‌خواهم بگویم آن مواردی که شما فرمودید، دیگر یك مقداری اشکال پیدا می‌کند. آنچه میزان ارزیابی فیلم‌هاست و منجر به گروه بندی فیلم‌ها می‌شود، توجه و توفیق در ارتقاء فیلم‌ها در همان سه محور می‌باشد.

به سینمای ایران در بعد از انقلاب، به خصوص بعد از سال ۶۵ نگاه کنید، و ببینید این ارتقا در سه محور فوق اتفاق افتاده است یا نه. فیلم‌هایی که در این جهت توفیق نداشته‌اند حداقل از سینمای گذشته فاصله گرفته‌اند، که این هم چیز بی‌ارزشی نیست. البته معدود فیلم‌های دیگری در سینمای ایران تولید می‌شود که اساسا مادون سینما هستند و شاید لازم باشد در گروه بندی به درجه‌ای نازلتر از «د» نائل شوند که با توجه به میزان محدودیت‌ها برای فیلمهای گروه «د» از محدود کردن بیشتر آنها صرف نظر شده است. ولی معمولا باید آن چیزی که به عنوان سینمای ایران مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، فیلمهای گروه «الف» و «ب» باشند، چون جهت سینمای مطلوب را همان فیلمهای «الف» و «ب» نشان می‌دهند و نشان دهنده میزان توفیق یا شکست در فاصله گرفتن از سینمای مذموم گذشته هستند.

در مقایسه سینمای ایران با دیگر کشورها مواجه با یك وضع استثنائی هم هستیم، یعنی فاصله کیفیت فیلمهای سال ۶۴ در مقایسه با فیلمهای سال ۶۵ بسیار زیاد است، همچنین فاصله کیفیت فیلمهای سال ۶۵ با فیلمهای سال ۶۶. یعنی سینمایی داریم که پویا و بالنده است و در جهت دگرگون شدن و ارتقاء تغییر شکل می‌دهد و این وضع مشابه سینمای دیگر کشورهای دنیا نیست. در سینمای دیگر کشورها، گویی به مقصد رسیده‌اند و یکسال محصولاتشان خوب است و یکسال بد. وقتی به محصولات دیگر کشورها نگاه می‌کنید، می‌بینید که محصولات ۵ سال پیش آن ها خیلی بهتر از محصولات پارسال آنهاست و سال بعد یك فیلم ساخته‌اند به اندازه‌های ۵ سال پیش، برای اینکه سینمای آنها به مقصد رسیده است. اما سینمای ما دوران جنینی خود را طی می‌کند، یعنی هر روز تحول پیدا می‌کند. اگر افت وخیزی را در سینمای ایران می‌بینیم، جز افت وخیز دوران جنینی نیست. یعنی امسال اگر سینمای ما نزول داشته باشد، سال آینده می‌توانیم این توقع را داشته باشیم که یك قدم جلوتر برود و ارتفاع بگیرد و بالنده تر بشود و این به نظر من از خصوصیات استثنائی سینمای ما است، چون ارتقای تکنیکی سهل الوصول است، اما سینمای ایران در این حوزه به کمال مطلوب نرسیده است. همچنان که درجهت دستیابی به هویت مستقل هنری و زبان سلیس هنوز در مرحله تجربیات زیبایی ـ شناختی است و تجربیات زیبایی شناختی زمانی ناگزیر است که فرم مناسب را برای بیان تفکرمان پیدا نکرده باشیم.

همینطور است در محور معرفت. هنوز در عرصه فرهنگ سینمای ایران در طرح مسائل و موضوعات پیشتاز و جریانساز و نهایتاً فرهنگساز نیست، پس لازم است در نزدیکی به مرکز جریانات فرهنگی بکوشد.

ما هنوز به مقصد نرسیده‌ایم، زمانی می‌توانیم بگوییم به مقصد رسیده‌ایم که وسیله، فرم و زبان و هنرمند صاحب درد و مانوس با حقیقت داشته باشیم. در آن موقع، دیگر، تجربیات زیبائی شناختی ماموریت سینمای ایران نیست، «احراز هویت فرهنگی مستقل»، ماموریت سینمای ایران است. در این مرحله، در سینمای ایران به عنوان یك مقوله فرهنگی نزدیکی به جریانات فرهنگی به معنی معرفت و انس با حقیقت خواهد بود.

□ بنیاد فارابی در ارتباط با طبقه بندی فیلمها، سیاست گروه بندی فیلمها را در پیش گرفته است. آیا ما احتیاجی به فیلمهای گروه ج و دال داریم و آیا تکنیکی برای حذف جریاناتی که با تشکیل اتحادیه و سندیکاها دارند رشد می‌کنند و فیلم هایی از قبیل «محموله» را با ساخت «فیلمفارسی» قدیمی می‌سازند و از آن حمایت هم می‌کنند، وجود ندارد؟ آیا سینمای ایران احتیاج دارد که فیلمهای گروه «ج» و «دال» را تجربه کند یا نه؟

■ خود موضوع گروه بندی از عواقب و عوارضی که دارد یکی تصفیه عمومی در سینما است، یعنی وقتی تهیه کننده ما، سود و موفقیت تجاری اش در این باشد که سرمایه گذاری در فیلم های گروه الف و ب کند، دیگر سراغ فیلم گروه ج و د نمی‌رود و دیگر برای سناریو فیلم گروه ج و د ارزشی قائل نیست. فیلمساز، فیلمی که تهیه کننده راغب نیست در آن فیلم سرمایه گذاری کند و تمام عناصری که فعالیتشان منجر به تولید فیلم گروه ج می‌شود، رفته رفته تصفیه می‌شوند. بی دلیل نیست که هر سال تعداد زیادی فیلمساز که اولین فیلمشان را ساخته‌اند وارد سینما می‌شوند و به همان نسبت تعداد زیادی فیلمساز از سینما خارج می‌شوند، این خود یك تصفیه طبیعی در سینمای ایران است که دارد اتفاق می‌افتد. این که ما بگوییم این فیلمساز حق ندارد فیلم بسازد، به نظر من این راه حل خوبی نیست. صحنه فعالیتهای سینمائی به خصوص در زمینه تولید، یك صحنه بسیار خشن تنازع بقاء است، برای کسانی که کیفیت کارشان «بهتر» است در مقابل کسانی که کیفیت کارشان «بدتر» است، ما در حقیقت، کاری که می‌توانستیم بکنیم این بوده است که حتی الامکان با توجه به منابع و امکاناتمان فیلمسازی را که کیفیت کارش بهتر است، مورد حمایت قرار دهیم و حیات و رشدش را در مقابل کسانی که کیفیت کارشان بدتر است، تضمین کنیم و این تصفیه عمومی خیلی مطلوب تر است تا بیاییم لیستهای سفید و سیاه و خاکستری درست کنیم.

من در پایان یك جور گلایه و اظهار درد و رنج به عنوان یك عضو سینمای ایران از رسانه‌های همگانی دارم، آن هم این است که هیچ سینمایی در دنیا نمی‌تواند بدون پشتوانه رسانه‌های همگانی به اهدافش برسد، شما نگاه کنید فرصت تماس فیلمساز با مخاطبش بیشتر از ۲ ساعت نیست. فاصله بین مخاطبین و این فیلمساز با فیلم دیگرش را باید رسانه‌های همگانی پر کنند، چون اگر بین فیلمساز و مخاطبش ارتباط دائمی برقرار باشد، فیلمساز توفیقات بیشتری کسب می‌کند، در تمام دنیا که سینمای موفقی دارند، رسانه‌ها نیز به وظائف خودشان آگاه هستند و وظائفشان را درست انجام می‌دهند. در کشور ما، متأسفانه چنین قضیه‌ای اتفاق نیفتاده است. شاهد مثالش هم این است که الان سینمای ما در جهان به عنوان یك سینمای شریف: سینمایی با هویت فرهنگی مستقل و با ارزش، جای خودش را باز می‌کند و یك فعالیت فوق العاده گسترده را ما در سطح بین المللی داریم و همه جا ما را به رسمیت می‌شناسند و در همه جا با آبرو و عزت از سینمای ایران اسم می‌برند. ما فقط در ۸ ماهه اول سال ۸۹، ۶۰ حضور بین المللی داشته‌ایم و ۴ جایزه اصلی از فستیوال‌های معتبر دنیا به دست آورده‌ایم و ۷ جایزه جانبی که اعتبار بعضی از آنها از جایزه اصلی بیشتر بوده است، (مثل جایزه‌ای که مجمع بین‌المللی منتقدین به فیلم «خانه دوست کجاست» داد که اعتبارش از جایزه سوم «لوکارنو» خیلی بیشتر است، یا جایزه‌ای که انجمن مولفین و مصنفین در فرانسه به فیلم «آنسوی آتش» داد که ارزشش خیلی بیشتر از جایزه خود «فیبا» است.)

جمع این جوایز و حضور بین‌المللی، از اندازه حضوری که کل تاریخ سینمای ایران در محافل بین المللی داشته است، بیشتر است و این امر بی دلیل نیست، باید سینمای ما خودش ارزشهای بالقوه‌ای داشته باشد، تا در سطح جهان مطرح شود، غربی‌ها که عاشق چشم و ابروی ما نیستند، آنها با ما دشمن هستند، آنها بغض و کینه ما را در دل دارند، و علیرغم میل آنها، این مسائل اتفاق می‌افتد، سینمای ایران آنقدر در آنجا سروصدا می‌کند و اعتبار دارد، ولی ما در داخل کشور نگاه می‌کنیم، می‌بینیم انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است! این در حقیقت بر می‌گردد به این که رسانه‌های همگانی در داخل کشور در زمینه سینما مسئولیت خودشان را نمی‌شناسند، یا اصلا با ماموریت و فعالیتی که دارند، آشنا نیستند. اصلاً با سینما آشنایی ندارند، یا این که در سینما چه چیزی اتفاق بیفتد خوب است و چه اتفاقی بد است. بعضی از آنها با ما بد هستند، چماقش را توی سر سینما می‌کوبند! البته سینمای ما با توجه به قدرت و بضاعتی که پیدا کرده، الان دیگر خیلی معطل رسانه‌های همگانی نیست، و فعالیتش را انجام می‌دهد و افتخاراتش را نیز کسب می‌کند و قطعاً انعکاسش از بیرون به داخل کشور هم خواهد رسید، اما این که رسانه‌های ما اینقدر در این زمینه بی تفاوت هستند، موضوع قابل تاملی است.

در دنیایی که با ما دشمن هستند و هزار و یك دلیل نیز برای این دشمنی دارند. و علی‌رغم اینکه آنها صاحب سینما و تکنیك هستند و می‌توانند جلو ما ادعا کنند، لیکن سینمای ایران پیش آنها اینقدر اعتبار دارد، اما نزد سینما نویس‌های داخل کشور، هنوز هیچ امیدی را بر نمی‌انگیزد. تحقیر فرهنگی که در سینمای پیش از انقلاب، بزرگترین مانع سینماگران ما بود، در طول این سالها رنگ باخته است و جایش را به اعتماد به نفس در مقابل فرهنگ غرب می‌دهد و حاصل جسارت و شجاعت، جستجو برای کسب هویت مستقل فرهنگی و نمونه با بنیادهای فرهنگی خودمان است. اما در میان نویسندگان سینمایی می‌رود که صفت ذاتی و لایتغیر ایشان شود و به عنوان تندیس تحقیر شدگی فرهنگی در برابر غرب (آن هم نه غرب جدید، که غرب دهه ۶۰.) مایه عبرت سینماگران شوند. پیش از این نیز عرض کرده‌ام منتقدی که در باغ سینما نیست، اصلا نیست، وجود ندارد. به هر صورت توصیه بنده به شما که برای انتشار نشریه‌ای جدید کمر همت بسته‌اید، این است که مواظب قلمتان باشید که خدای ناکرده چماق نشود! آنچه باعث گسترش فرهنگ می‌شود، قلم شریف و آرمانگرا و حقیقت جو است، والا چماق جز به درد جاهلان و بی فرهنگها نمی‌خورد. ■

اجتماعی

□ **تلبیس ابلیس.**
ابوالفرج ابن جوزی ـ ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۳۱ صفحه ـ ۲۳۵۰ ریال ـ قطع وزیری ـ
این کتاب شاهکاری است در روانشناسی اعتقاد و کردار و مجموعه تصاویر زنده‌ای است از بازیهای نفس و هوی که هرکس با تأمل درآن می‌تواند بسنجد تا چه اندازه ممکن است دستخوش فریبهای شیطانی باشد.

ادبیات

□ **امام حماسه‌ای دیگر (مجموعهٔ شعر).**
مهرداد اوستا ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۰۵ صفحه ـ ۶۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **جنگ یازدهم.**
انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۶۰ صفحه ـ ۴۸۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب حاوی شعر، قصه، خاطره، گزارش، قطعه و عکس درباره رویداد بزرگ تاریخ، رحلت حضرت امام خمینی (ره) است.

□ **زمزمه مستی (گاهنامه شعر. سوره ـ دفتر ششم)**
عباس براتی پور و محمدعلی مردانی ـ حوزه هنری انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۵۲ صفحه ـ ۴۲۰ ریال ـ قطع رقعی.
اشعار این کتاب در سوگ عارف بزرگ و رهبر کبیر انقلاب اسلامی، حضرت امام خمینی(ره) سروده شده است. قریب به ۷۰ شعر از شاعران گوناگون در این مجموعه به چاپ رسیده است.

□ **نمایشنامهٔ زالو.**
محمد کاسبی ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۰۰ صفحه ـ ۲۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **شلیک در آشیانهٔ کرکس (فیلمنامه).**
محمد نوری زاد ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۵۵ صفحه ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **خط‌ها و سایه‌ها (مجموعه داستان).**
عبدالحمید حسینی راد ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۱۴ صفحه ۳۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **شبیخون روزن‌ها.**
انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۸ صفحه ـ ۳۸۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب شامل ده داستان کوتاه از ۸ نویسنده جوان است.

□ **نغمهٔ مقاومت فلسطین.**
محمد تقی تقی‌پور ـ معاونت فرهنگی انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۹۵ صفحه ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب مجموعه شعری است در باره حماسه فلسطین.

□ **شبی تا صبح (مجموعه داستان).**
غلامرضا عیدان ـ حوزهٔ هنری انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۵۱ صفحه ـ ۴۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **در قاب گلها (دفتر سوره ـ گاهنامه شعر).**
سیمین دخت وحیدی ـ حوزه هنری انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۳ صفحه ـ ۴۳۰ ریال ـ قطع رقعی.
این مجموعه حاوی ۳۷ شعر از ۳۷ شاعر جوان عصر انقلاب اسلامی است.

□ **در پگاه ترنم (مجموعه شعر).**
عباس خوش عمل ـ حوزه هنری سازمان انتشارات تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۱۰ صفحه ـ ۵۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **یوسف دل (مجموعه شعر).**
محمدعلی مردانی ـ حوزه هنری انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۴۵ صفحه ـ ۹۶۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **خبرهای عجیب از ستاره‌ای دیگر.**
هرمان هسه ـ ترجمه قاسم کبیری ـ انتشارات فردوس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۴ صفحه ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب از ترجمه انگلیسی آن به فارسی برگردانده شده است. آگوستوس، شاعر، رؤیای خلوت، خبرهای عجیب از ستاره‌ای دیگر، گذرگاه دشوار، توالی یك رؤیا، فالدوم و زنبق، عناوین هشتگانه داستانهای کوتاه هرمان هسه در این کتاب است.

□ **زنگ آخر (مجموعه داستان به هم پیوسته).**
داریوش عابدی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۲۰ صفحه ـ ۳۴۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ **پرشانه‌های کوهستان.**
حمید کرمی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۹۶ صفحه ـ ۲۷۰ ریال ـ قطع رقعی.
«پرشانه‌های کوهستان» کتاب شعر است.

□ **گلوی عطش (مجموعه شعر).**
ضیاءالدین ترابی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۳ صفحه ـ ۲۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

اقتصاد

□ **ارزیابی سیاست ارزی در ایران.**
دکتر علی فرهندی ـ مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۲ صفحه ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

تاریخ

□ **تاریخچه جغرافیا در تمدن اسلامی.**
تألیف: مقبول احمدنشتر ـ ترجمهٔ دکتر محمدحسن گنجی ـ بنیاد دایرة المعارف اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۰۲ صفحه ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب مجموعه‌ای از چند مقاله است. «اصطلاح جغرافیا و استنباط مسلمانان از آن»، «انتقال دانش جغرافیای هند و ایران و یونان»، «جغرافیدانان عثمانی» و.... از جمله عناوین این مقالات به شمار می‌رود.

□ **قیام باسماچیان**
زکی ولیدی طوغان ـ ترجمهٔ علی کاتبی ـ بنیاد دائرة المعارف اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۶۹ صفحه ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع رقعی در بارهٔ این قیام تاکنون کتاب و مقاله‌ای به زبان فارسی نوشته نشده است. این کتاب که از «قیام باسماچیان» به تفصیل سخن می‌گوید، بخشی از خاطرات و یادداشتهای «احمدزکی ولیدی طوغان» مورخ و محقق نامی ترك است.

حقوق

□ **حقوق زندانیان و علم زندانها.**
تاج‌زمان دانش ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۴۳۲ صفحه ـ ۱۴۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

دین

□ **جلوه‌هایی از اندیشه اسلامی.**
ترجمه محسن عابدی ـ معاونت فرهنگی سازمان انتشارات و تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۶۵ صفحه ـ ۴۲۰ ریال ـ قطع رقعی.
این مجموعه که با تلاش نویسندگان محترم دارالتوحید فراهم آمده است، به بیان مفاهیم و ارزشهای اسلامی در قرآن کریم پرداخته است.

□ **جامعه و تاریخ از دیدگاه قرآن.**
محمدتقی مصباح یزدی ـ معاونت فرهنگی انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۴۵۸ صفحه ـ ۱۴۲۰ ریال ـ قطع وزیری.

روان شناسی

□ **روان شناسی آموزش زبان خارجی.**
ب. و. بلیایف ـ ترجمه دکتر امیرفرهمند پور ـ ویراستار علی صلح جو ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۸۳ صفحه ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.
این کتاب به روشهای نادرستی در آموزش زبان خارجی اشاره دارد که عدم کاربرد آن در جهت یادگیری درست زبان خارجی می‌تواند مثمر ثمر باشد.

□ **روان شناسی و ارتباط.**
هیأت مؤلفان ـ ترجمه محمدرضا طالبی نژاد ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ۱۳۶۸ ـ ۲۹۸ صفحه ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.
این کتاب مشتمل بر ۲۵ مقاله از زبانشناسان آمریکایی است. روان شناسی و نظریهٔ زبان، گفتار مصنوعی، زبان و ادراك و... از جمله عناوین مطروحه در این کتاب به شمار می‌رود.

سیاست

□ **فرهنگ و زبان (مجموعهٔ مقالات).**
شمس الدین رحمانی ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۸۲ صفحه ـ ۱۳۶۰ ریال ـ قطع وزیری
این کتاب مشتمل بر ۱۲ مقاله است که از نفوذ صهیونیسم در عرصه‌های گوناگون فرهنگی پرده برمی‌دارد.

□ **پاسخ به مدعی.**
دکتر انورخامه‌ای ـ انتشارات به نگار ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۶۰ صفحه ـ ۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.
انورخامه‌ای در این کتاب ضمن پاسخگویی به مطالبی که دکتر فریدون کشاورز در «کتاب جمعه‌ها» عنوان کرده بود، نکات و مسایل جدیدی را مطرح ساخته است.

طرح، عکس، نقاشی

□ **کارت پستالهای تاریخی ایران.**
قاسم صادقی ـ انتشارات مؤسسه فرهنگ گسترش هنر ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۱۵ صفحه ـ قطع وزیری.
این کتاب حاوی ۲۴۱ تصویر است که اغلب تصاویر، به دوران قاجار و تهران قدیم تعلق دارد. شرح تصاویر نیز در انتهای کتاب به اختصار آمده است.

□ **عکس های قدیمی ایران (رجال، مناظر، بناها و محیط اجتماعی)**
قاسم صافی ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸، ۵۲۳ صفحه ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

عرفان

□ **گلشن راز.**
شیخ محمود شبستری ـ با مقدمه و تصحیح و توضیح دکتر صمد موحد ـ انتشارات طهوری ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۵۴ صفحه ـ ۵۵۰ ریال ـ قطع وزیری.
در این کتاب مهمترین مباحث حکمی در قالب شعر آورده شده است و اشعار «گلشن راز» بیانگر عمق عشق بی حد و حصر شبستری به ذات حق است.

علم

□ **کاشانی نامه**
ابوالقاسم قربانی ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ دوم ۱۳۶۸ (با تجدید نظر) ۲۲۰ صفحه ـ ۱۹۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

این کتاب مشتمل بر شش بخش است. در بخش اول این کتاب با زندگینامه کاشانی، منجم و ریاضیدان زبردست ایرانی آشنا می شویم. بخشهای دیگر کتاب به آثار کاشانی و نظرات وی اختصاص دارد.

□ **جزء و کل.**
ورنرهایزنبرگ ـ حسین معصومی همدانی ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۴۸ صفحه ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع رقعی.
این کتاب تاریخچهٔ فیزیک جدید ایران را از زبان یکی از بنیانگذاران آن حکایت می کند و نیز به رابطهٔ فیزیک با مسائل فلسفی و تاریخی و اجتماعی می‌پردازد.

□ **ژئوفیزیک کاربردی (جلد اول).**
دبلیو ـ ام ـ تلفورد ـ ال ـ پی جلدارت ـ ار ـ ای ـ شریف دی ـ ای ـ کیز. مترجمان: دکترحسین زمردیان ـ دکتر حسن حاجب حسینیه ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ تهران ـ چاپ اول ۱۳۶۸ ـ ۶۹۶ صفحه ـ ۲۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری

مرجع

□ **فهرست مقالات فارسی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران.**
دورهٔ پنجم ـ شمارهٔ دوم ـ تابستان ۱۳۶۵ ـ سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ ۵۹۲ صفحه ـ ۱۲۰۰ ریال.

نشریات تازه

□ **نمایش.**
شمارهٔ بیست و چهارم ـ سال دوم ـ پانزدهم مهر ۱۳۶۸ ـ ۲۵۰ ریال.
نشریه‌ای از مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
بیست و چهارمین شمارهٔ نمایش در ۶۲ صفحه با ۱۸ عنوان منتشر گردید. «دشمنی سرخپوستان» بلندترین مقالهٔ این شمارهٔ «نمایش» است که تحقیقی است از «فریتیوف شدنون» به ترجمهٔ «جلال ستاری». «شکسپیر» از «یوهان گوتفریدهردر» با ترجمهٔ «مراد فرهادپور» تحلیلی است از این غول ادبیات کلاسیک انگلستان. «ماکسیم گورکی» «تئاتر ولو. تئاتر سوئد در سالهای ۸۹و۱۹۸۸».
«طنزآوران جهان نمایش»، «ارنست بوش»، «لئوتولستوی»، «تئاتر ترکیه» از عمدهٔ مطالب خواندنی این شمارهٔ «نمایش» به شمار می‌رود.

□ **هنرهای زیبا.**
از: نشر هنر اسلامی، با همکاری جهاد دانشگاهی دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران ـ شمارهٔ ۴ ـ سال اول ـ آبان و آذر ۱۳۶۸.
«هنرهای زیبا» ازجمله نشریاتی است که به تازگی در بازار نشریات ومطبوعات جایی برای خود باز کرده است.
این نشریه ۹۸ صفحه‌ای دارای مقالاتی است با عنوان‌های: معارف هنر، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، سینما، ادبیات، موسیقی و معماری و...

□ **نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران.**
نشریه‌ای از فیلمخانهٔ ملی ایران ـ سال اول ـ شمارهٔ اول ـ پاییز ۱۳۶۸ ـ ۴۵۰ ریال.
هدف از انتشار این مجله، ثبت پژوهشها، نظریات و نقد و تحلیلهای فیلمسازان و دست اندرکاران سینمای ایران است.
عنوان اولین مقاله از شمارهٔ اول این نشریه «فیلمخانهٔ ملی ایران، میراث دار فرهنگ تصویری کشور» است و نگاهی دارد به مصائبی که بر سر اسناد مصور کشور رفته است. «پیشنهادهای یونسکو برای حفظ و نگهداری تصاویر متحرک»، آرشیو سلطنتی فیلم بلژیک و هدفهای آن»، «ماشینهای رؤیاسازی»، «سینما در آفریقا» از جمله مقالات دیگر این مجله به شمار می‌روند.
این نشریه علاوه بر این مقالات، حاوی ۹ مقالهٔ دیگر است که از ترازدی سینمای کمدی ایران و دیگر مباحث سینمایی حکایت می کند. «نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران» در ۱۵۹ صفحه تنظیم و چاپ شده است.

□ **سوره**
ماهنامهٔ هنری حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ دورهٔ اول ـ شمارهٔ نهم ـ آذر ۱۳۶۸ ـ ۲۵۰ ریال.
ادبیات، تئاتر، هنرهای تجسمی و سینما از جمله مباحث هنری است که مجلهٔ سوره هر ماه به آن می‌پردازد. بخش «ادبیات» این شمارهٔ مجلهٔ سوره مطالبی با این عنوانها دارد: «جلجتای خاطره»، «قافیه در شعر»، «شعر»، «یك شبنم زندگی»، «آقای نازکدل» و «سینماگر آوانگارد»، «هنرنمایش در ژاپن» (که حاصل گفتگویی است با دکتر ناظرزادهٔ کرمانی در بخش تئاتر)، «زبان گرافیك و سمبولهایش»مقالهٔ خواندنی دیگری است در بخش هنرهای تجسمی نشریهٔ سوره.

□ **آینه**
سال اول ـ شماره اول.
اولین شمارهٔ آینه در ۱۱ آذر ۱۳۶۸ منتشر شده است. این روزنامه ۱۶ صفحه‌ای تا حدودی از ویژگیهای یك روزنامهٔ معمولی برخوردار است که در عرصه های گوناگون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری مقالاتی خواندنی دارد. شایان ذکر است که در روزنامهٔ «آینه» به اخبار گوناگون سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و هنری کمتر پرداخته شده و در عوض تحلیلهای مختلف در این عرصه ها ارائه شده است.

□ **نشر دانش**
از انتشارات مرکز نشر دانشگاهی ـ سال نهم ـ شمارهٔ ششم ـ مهر و آبان ۶۸ ـ ۳۰۰ ریال.
نشر دانش ویژهٔ دو ماههٔ مهر و آبان سال جاری انتشار یافت. این نشریهٔ که از جمله نشریات وزین دوران پس از انقلاب به شمار می‌رود، حاوی سرمقاله، مقاله های خواندنی، یك کتاب در یك مقاله، نقد و معرفی کتاب، کتابهای خارجی، نشر کتاب و خبرهای فرهنگی است.
در این شمارهٔ نشر دانش عناوینی چون: «بیچاره کتاب جیبی»، «مسائل فارسی در تاجیکستان» در بخش مقالات و «درآمدی دیگر به منطق جدید»، «قدیم ترین تاریخ اصفهان» در بخش نقد و معرفی کتاب به چشم می خورند. و بخش خبرها حجم قابل توجهی از صفحات این نشریهٔ ۸۸ صفحه‌ای را اشغال کرده اند.

نمایشگاه تهران قدیم؛

چگونه می‌توان از گنجینه‌های تاریخی بهره گرفت

نتایج برپایی نمایشگاه عکس و بعضاً آثار و اشیاء به جامانده از دوران قاجار نشان دهنده آن است که بی شک چنین اقدامی ارزشمند و پرسود است. کار، کار ظریف و عمیقی بود که می تواند در آینده پیش‌درآمد بسیاری از برنامه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی در زمینهٔ تاریخ معاصر ایران باشد.

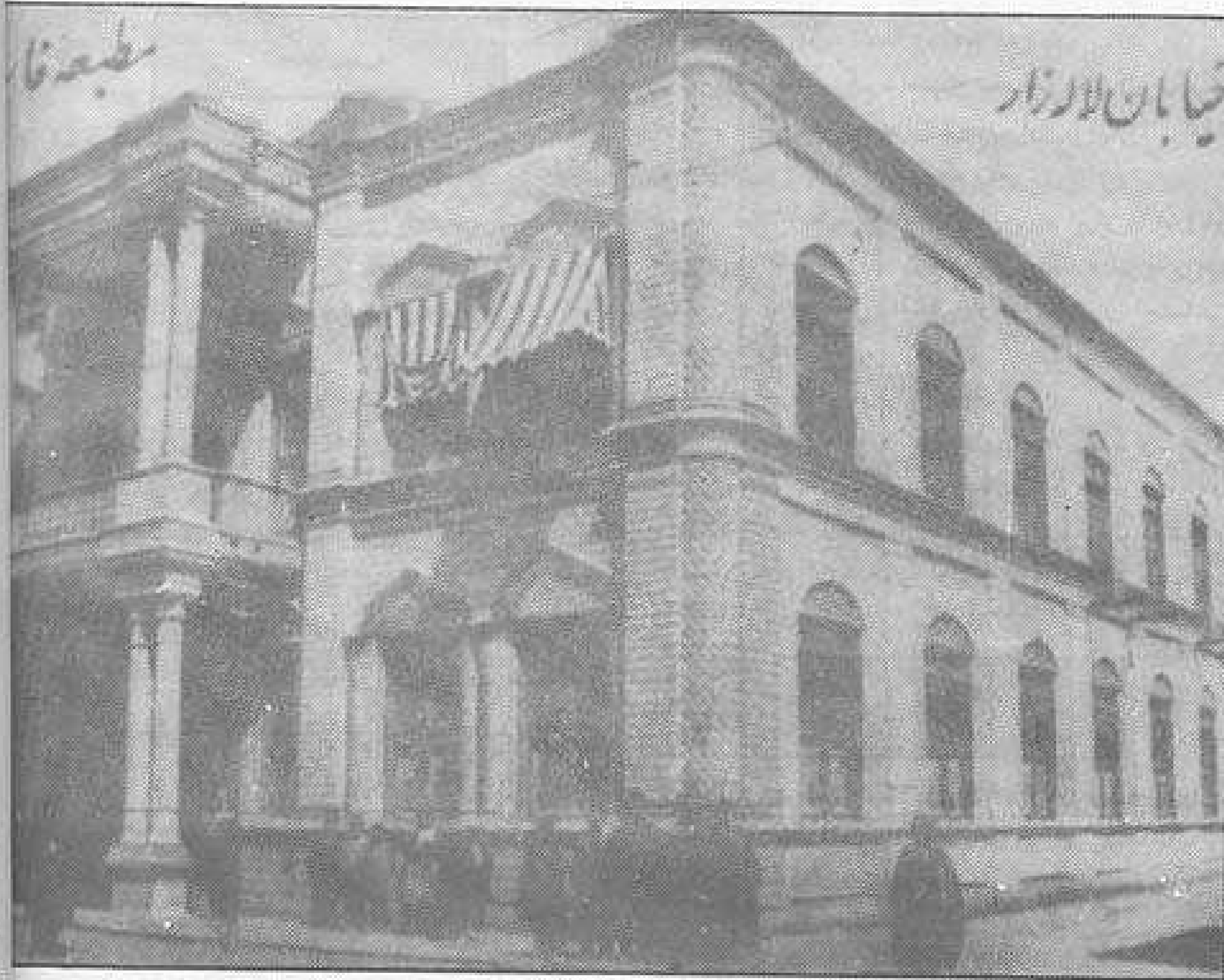
به گفته یکی از دست اندرکاران نمایشگاه، فکر برگزاری چنین برنامه‌ای متأسفانه برای نخستین بار در «مرکز تحقیقات فرانسه» مطرح شد. این مرکز بنا داشت: گردهم‌آیی و یا کنفرانسی به مناسبت دویستمین سالگرد پایتخت شدن تهران برپا کند؛ از این رو دست اندرکاران فرهنگی کشور نیز دست به کار شدند تا مسائل مربوط به تهران قدیم پیش از آن که در پاریس مطرح شود، در تهران به بحث گذاشته شود. گرچه اعزام هیأتی از کارشناسان ایرانی به پاریس موجب پربارتر شدن مباحث مطرح شده در نشست مرکز تحقیقات فرانسه شد، در تهران نیز علاقمندان به شناخت پیشینهٔ تهران بی بهره نماندند.

در موزهٔ دفینه

عکس‌ها و آثار ارائه شده در موزهٔ دفینه بسیار جالب و دیدنی بود. شاید بدون اغراق بتوان گفت که عکس‌ها و اسناد عرضه شده، نه تنها برای بازدیدکنندگان عادی و جوانان جالب و دیدنی بود، بلکه تماشای آثار به جا مانده از تهران قدیم برای جوانان قدیم که اغلب با عصا و عینك و پشتی خمیده به تماشا آمده بودند، خاطره انگیز بود. اگر کاستی‌ها و دستپاچگی‌ها را ندیده بگیریم، می توان گفت که تداوم این گونه نمایشگاه‌ها و حتی دائمی کردن آن می تواند زمینهٔ مفید و ارزشمندی برای آشنایی جوانان، دانش آموزان مدارس، دانشجویان و بسیاری از علاقمندان و حتی پژوهشگران رشته‌های علوم اجتماعی با تاریخ معاصر ایران به شمار رود.

نمایشگاه با نقشه توسعه تاریخی تهران در مهرماه سال ۱۳۴۸ آغاز می شود و با نقشهٔ دارالخلافهٔ تهران در تاریخ جمادی‌الاول سال ۱۲۷۵ (هـ.ق) ادامه می یابد. در این نقشه، تهران از شمال به دروازه دولت، از جنوب به محله بازار و چال زنبورکخانه، از غرب به سنگلج تا دروازه قزوین و از شرق به دروازه دولاب محدود می شود.

با ادامهٔ بازدید، عکس‌ها دیدنی تر می شوند: برج طغرل پس از بازسازی در دورهٔ ناصری، عکس‌های مربوط به آداب و رسوم و کسب و پیشهٔ تهران قدیم، مدارس و مکتب‌خانه‌های قدیم تهران، عمارتهای قدیم، ازقبیل: عمارت سلطنتی عشرت آباد و باغ ملی و....، معابر و خیابان‌های تهران، واگن اسبی، مجموعه عکس‌های مسجد سپهسالار، عکس‌های مربوط به رویدادهای تاریخی ازقبیل: به توپ بستن مجلس و نیز اسناد و دستنوشته‌های تاریخی.



در کنار عکس‌ها، غرفه‌ای نیز به ابزار و آثار به جای مانده از دوران قاجار اختصاص یافته است: دفترچه جیره بندی کارمندان دولت در سال ۱۳۲۲، آلبوم طرح اولیه اسکناس‌های ممالك محروسه ایران در دوره قاجار، آلبوم عکس‌های ظل‌السلطان و ناصرالدین شاه، تفنگ «لوبل» فرانسوی و...

اهدای اسناد و عکس به نمایشگاه

نمایشگاه موزه دفینه به همت مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی بنیاد مستضعفان برپا شده بود و تمامی عکس‌ها و اسناد موجود در نمایشگاه در دوران انقلاب، از منازل سرکردگان رژیم فاسد پهلوی و یا دیگر مراکز و سازمان‌های آن دوره به دست آمده است و به گفته مدیر داخلی نمایشگاه، آنچه عرضه شده بود تنها گوشه‌ای از عکس‌ها و مدارك به دست آمده در مورد تهران قدیم بود، و نه تمامی آن. با این حال برخی از بازدیدکنندگان که عکس‌ها و یا اسنادی از گذشته در اختیار داشتند، با مشاهدهٔ نمایشگاه پی به اهمیت و ارزش عکس‌ها و اسناد خود بردند.

آقای مرتضی کاظم‌زاده مدیر داخلی نمایشگاه



می گوید: یکی از بازدیدکنندگان حدود ۲۰ فقره سند از تهران قدیم به نمایشگاه هدیه کرد که یکی از آنها را به نمایش گذاشتیم. همچنین دکتر امیرعباس جلالی نیز چند قطعه عکس و چند سند قدیمی به نمایشگاه اهدا کردند. این قبیل اقدامات مردم خوب ما بسیار ارزشمند است. بی شك آنها ارزش مادی اسناد و عکس‌هایی را که دراختیار دارند، می دانند و بنیاد هم حاضر است برای دریافت آنها، بهای واقعی شان را بپردازد، اما این عزیزان ترجیح می دهند اسناد خود را هدیه کنند.

وی می گوید: باید برای این قبیل کارها ارزش قائل شد و اصولا حفظ و نگهداری اسناد و عکس‌های تاریخی گنجینه‌های ارزشمندی برای ملت‌هاست. به عنوان نمونه، یك ورق از شاهنامهٔ فردوسی در لندن ۹ میلیون پوند به فروش رفته است.

در مورد شیوهٔ جمع آوری عکس‌ها می‌پرسیم. مسئول داخلی نمایشگاه می گوید: این اسناد و عکس‌ها، به همراه بسیاری از اسناد دیگر در دوران انقلاب طبق حکم دادگاه انقلاب اسلامی از طاغوتیان مصادره شد و در اختیار بنیاد مستضعفان قرار گرفت و این نمایشگاه قطره ای از دریاست که متأسفانه به دلیل کمبود جا و مکان موفق به ارائه همه آنها نشده ایم.

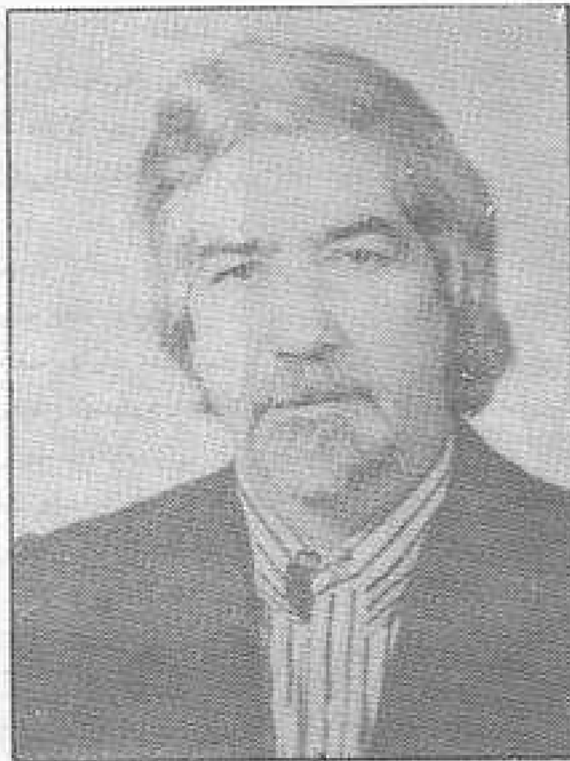
وی می افزاید: در این نمایشگاه در مجموع ۱۸۵ قطعه عکس، ۹۵ فقره سند و تعدادی آلبوم و اشیاء نفیس به جا مانده از گذشته عرضه شد و ما در این فکر هستیم که محل مناسبی پیدا کنیم تا بتوانیم چنین نمایشگاههایی را در طول سال دایر کنیم.

درباره بازدیدکنندگان می پرسیم و این که بیشتر چه قشری برای بازدید مراجعه کرده‌اند. مسئول داخلی نمایشگاه می گوید: آمار دقیقی از بازدیدکنندگان در دست نداریم: شاید اگر بلیت می فروختیم، می توانستیم این آمار را به دست آوریم، اما از آنجا که کمیت برای ما مطرح نبود، اقدامی در این زمینه انجام ندادیم. بازدیدکنندگان عموماً قشر دانشگاهی هستند و نکته جالب اینجا است که نمایشگاه بیشتر محل برخورد اندیشه‌ها بود و بعضاً هم از ما اشکال‌هایی گرفتند که وارد هم بود.

وی در مورد برنامه آینده مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی بنیاد مستضعفان و جانبازان می گوید: به زودی نمایشگاهی از دست نویس‌های قرآن مجید از سوی این مؤسسه برپا خواهد شد و اساساً قصد داریم این قبیل کارها را گسترش دهیم.

نظر یك کارشناس

دکتر علی اکبرخان محمدی که کار تفکیك نسخ خطی و اسناد عرضه شده در نمایشگاه را به عهده دارد می گوید: برپایی این نمایشگاه اقدامی جزئی برای دستیابی به یك هدف کلی است و آن شناخت صحیح تاریخ معاصر ایران است و از آنجا که تهران در طول ۲۰۰ سال گذشته، محور بسیاری از حوادث مهم و سرنوشت ساز تاریخی بوده، شناخت آن می تواند محققان را در جهت آشنایی بیشتر با تاریخ کمك کند. این نمایشگاه و نظایر آن در حقیقت منوگرافی است و این منوگرافی‌های تحقیقی باید توسعه یابند و در آینده می‌توان به صورت موضوعی در زمینه‌های دیگر تاریخی نیز کار کرد...



درگذشت استادغلامرضا میرزاجانی متخلص به قدسی

استاد غلامرضا میرزاجانی متخلص به قدسی، شاعر معاصر ایران، روز ۲۱ آذرماه ۶۸ در ۶۴ سالگی بدرود حیات گفت.

مرحوم قدسی در سال ۱۳۰۴ هجری شمسی در مشهد متولد شد و به کسب علوم قدیمه پرداخت.

وی کار شاعری را از ۱۶ سالگی آغاز کرد و تا آنجا پیش رفت که شعرش از محبوبیت خاصی بین صاحبدلان و اهل قلم برخوردار شد.

مرحوم قدسی از بانیان انجمن ادبی فردوسی مشهد بود و در سبك هندی، خراسانی و عراقی در قالب غزل، شعر می سرود.

استاد قدسی، در کنار کار شاعری، در دانشکده الهیات و ادبیات دانشگاه مشهد، ادبیات فارسی و عربی تدریس می کرد.

وی سفرهایی به جزیرة‌العرب، سوریه و عراق داشت و برای یافتن سایر نسخ معتبر خطی دیوان جدش «محمدجان قدسی» که خود از شاعران بنام روزگار بوده و مدفن وی در هندوستان است، سفری نیز به این کشور کرد.

مرحوم قدسی در کنار زندگی پارسا منشانه خصوصی خود، در کار مبارزات قبل از پیروزی انقلاب اسلامی نیز از سرآمدان بود و در سالهای ۴۲ و ۵۰، به دلیل مبارزات خود، دستگیر و هربار مدتی زندانی شد.

در همان سال‌ها در زندان قصر اقامهٔ نماز صبح قدغن شد و کسانی که بدون رعایت ضوابط زندان صبح‌ها برای نماز از خواب برمی‌خاستند تنبیه می شدند. یك روز مرحوم قدسی به دلیل خواندن نماز صبح به سختی شکنجه شد، به نحوی که او را برای مدتی «صلیب وار» آویزان کردند. وی پس از آن شکنجه این رباعی را سرود:

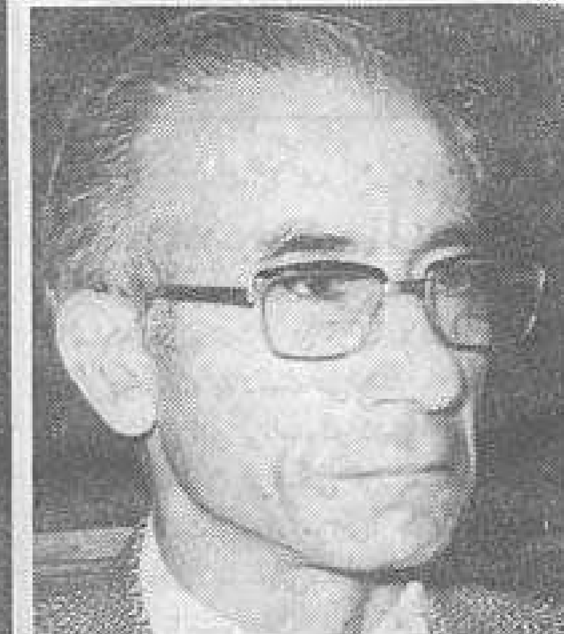
هرگز نشوم به پیش دشمن مغلوب
پیوسته بود مرا شهادت،مطلوب
صدشکر خدای را که امروز شدم
در راهِ نماز همچو عیسی مصلوب

درپی درگذشت مرحوم میرزاجانی متخلص به قدسی، دفتر مقام معظم رهبری پیامی منتشر کرد. در این پیام آمده است:

«این چهره منور ادبیات معاصر ایران، از جمله شخصیت‌های نادری بود که در دوران اختناق ستمشاهی، حربه شعر و ادب را در راه تحقق انقلاب مقدس اسلامی با چیره دستی به کاربرد و سال‌ها رنج مبارزه‌ای دشوار و تلاشی پیگیر را بر خود هموار کرد.»

این غزل به خط خود استاد تقدیم خوانندگان، می شود:

کاش بودم لاله تا جویند در صحرا مرا
کاش داغ دل هویدا بود از سیما مرا
کاش بودم چون کتاب افتاده در کنجی خموش
تا نگردد روبرو جز مردم دانا مرا
کاش بودم همچو گوهر تا زند دریادلی
دل به دریا تا بیابد در دل دریا مرا
کاش بودم شمع تا بر راه دیگران
در میان جمع سوزانند سرتاپا مرا
کاش بودم همچو شبنم تا میان بوستان
بود هر شب تا سحر در دامن گل جا مرا
کاش قدسی از هوا پر میزدم همچون حباب
تا به هر جا پای میدادند در بالا مرا



عباس یمینی شریف، شاعر و نویسنده کتاب کودکان درگذشت

عباس یمینی شریف، شاعر و نویسنده کتاب‌های کودکان، روز ۲۷ آذرماه، در سن هفتادسالگی، درگذشت.

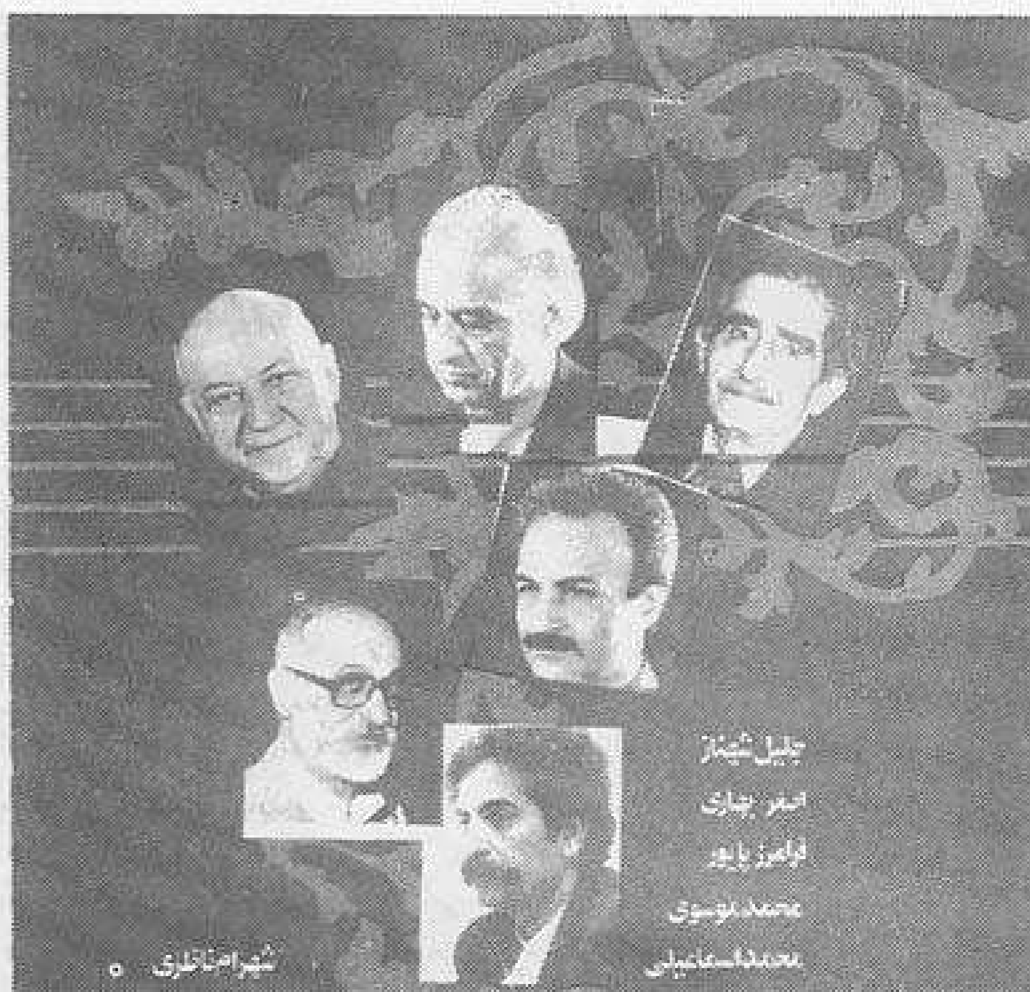
وی که در سال ۱۲۹۸ در تهران متولد شده بود، تحصیلات خود را در رشته آموزش و پرورش در دانشسرای عالی تهران و دانشگاه کلمبیا به پایان رساند و از سال ۱۳۲۳ به تدریس مشغول شد. از وی ۲۸ کتاب به نظم و نثر باقی مانده است.

فیلم‌های جشنواره فجر

رسیدن فصل زمستان هرسال، در حقیقت بهار صنعت فیلم کشور است، چرا که با فرا رسیدن ایام دیماه، تلاش مضاعفی را از سوی سینماگران، برای رساندن آثارشان به جشنواره فیلم فجر که همه ساله در فاصله روزهای دوازدهم تا بیست و دوم بهمن ماه برگزار می‌شود، شاهد هستیم.

آنچه که در پی‌می‌آید اسامی تعدادی از این فیلم‌هاست.

شکار خاموش (کیومرث پوراحمد) ـ هامون (داریوش مهرجویی) ـ دخترکی کنار مرداب (علی ژکان) ـ مرگ پلنگ (فریبرز صالح) ـ آتش پنهان (حبیب کاوش) ـ دومی‌ها (عباس کیارستمی) ـ لیلی (پوران درخشنده) ـ قانی (افشین شرکت) ـ از بلور خون (جمشید عندلیبی) ـ مرگ و عشق (محمدرضا اعلامی) ـ باغ سیّد (سلاملو) ـ درنا (ابوالفضل جلیلی) ـ باید آدم (خسرو معصومی) ـ تلفن [تماس] (خسرو ملکان) ـ آرزوهای کوچك (کرامتی) ـ رنگ پول (رخشان بنی اعتماد) ـ وسوسه (جمشید حیدری) ـ ای ایران (ناصر تقوایی) ـ چاپخانه (مهدی صباغ زاده) ـ زیر بامهای شهر (اصغر هاشمی) ـ دو سرنوشت (مهران تاییدی) ـ گزارش پنجم (سمیع آذر) ـ بهیاد [مهاجر] (ابراهیم حاتمی کیا) ـ اُمنفی (کریم زرگر) ـ دندان مار (مسعود کیمیایی) ـ شنگول و منگول (پرویز صبری) ـ تامرز دیدار (حسین جامی) ـ بچه های طلاق (میلانی) ـ من و پهلوان (کریمی) یك روز پاییزی (محمدرضا فرضی) ـ سلام بر سحر (رجایی ـ قاری زاده) ـ عبور از غبار (پوران درخشنده) ـ کاکلی (فریال بهزاد) ـ سایه روشن (باکیده) ـ جستجوگر (متوسلانی) ـ گل سرخ (تمجیدی) ـ مادر (علی حاتمی) ـ رانده شده [آشوبگر] (جهانگیری) ـ فرماندار (مسائلی) ـ مهاجر پیر (محمد علی میاندار) ـ گزل (سجادی) ـ خواستگاری (مهدی فخیم زاده) ـ چون ابر در بهاران (امیر سلیمانی) ـ تهران ۲۵۳۵ (یوسف مهدوی) ـ آب را گل نکنیم (شهریار بحرانی) ـ همه یك ملت (مختاری) ـ دزد و عروسکها (هنرمند) ـ شب دهم (شورجه) ـ آخرین پرواز (درویشی) ـ ریحانه (رئیسیان) ـ دل نمك (قویدل) ـ شب بیست و نهم (رخشانی) ـ مدرسه شهید رجایی (کریم زرگر) ـ الماس بنفش (رحیمی پور) ـ شنا در زمستان (محمد کاسبی) ـ افسانه ساوالان (صمدی) ـ در جستجوی قهرمان (آشتیانی پور) ـ آخرین مهلت (پرویز تاییدی ـ فرج حیدری) ـ سالهای پراضطراب (هوشنگ درویش پور) ـ دستمزد (جوانمرد) ـ صنوبرهای سوزان (شیخ بابایی)



استقبال مردم از برنامه استادان موسیقی ایران در تالار وحدت

کنسرت استادان موسیقی ایران به همت انجمن موسیقی ایران از ۲۲ تا ۳۰ آذرماه در محل تالار وحدت اجرا شد. علی اصغر بهاری، جلیل شهناز، محمدموسوی، محمداسماعیلی و فرامرز پایور نوازندگان بزرگ سرزمینمان به همراهی شهرام ناظری در این محفل بزرگ هنری شرکت داشتند.

کنسرت استادان موسیقی ایران در دو بخش تکنوازی و آواز ابوعطا ارائه شد. در بخش تکنوازی استادبهاری نسیم روح بخش و جان فزای کمانچه را در جان حاضران دمید. تو گویی جان نحیف استاد از نوای پرشور کمانچه نیز جوان شده بود. لحظاتی بعد «استاد جلیل شهناز» با سرانگشتان هنرمندانه خویش فضا را از نغمه‌های دلکش و دلنشین تار پر کرد. مضرابهای جلیل شهناز در حقیقت تصویر روشنی از موسیقی اصیل ایران را به حاضران ارائه کرد. جالب این جاست که در بخش‌هایی از برنامه، استاد بدون استفاده از مضراب و تنها با پنجه‌های دست چپ، کار هنرمندانه خود را ادامه داد. استاد محمد اسماعیلی پس از استاد شهناز وارد صحنه شد و به هنرمندی پرداخت. ضربه‌ها و ریزهای مسلسل وار استاد تحسین جمع را برانگیخت. و شوری دوباره به جمع بخشید و در واقع نمایانگر جایگاه وزن و ضرب در موسیقی بود. و پس از آن ناله‌های شورانگیز نی استاد محمدموسوی بود که غم غربت را به یاد می‌آورد. قصهٔ فراق به سمع حاضران رسید و نفیر جانسوز نی فضا را پر کرد.

قسمت پایانی بخش اول به نواهای سنتور استاد فرامرز پایور با ساخته‌هایی از صبا مزین شد. و پس از آن پایور و اسماعیلی توأمان غوغایی در مجلس به پا کردند که به قول ظریفی صدای ضرب اسماعیلی چون پروانه به گرد شمع سنتور پایور می‌چرخید. در بخش دوم با همنوایی پنج ساز پنج استاد یعنی: کمانچه بهاری، تار شهناز، تنبك اسماعیلی، نی موسوی، سنتور پایور و صدای شهرام ناظری، کنسرت ادامه یافت.

شهرام ناظری غزلیاتی از مولوی، حافظ و سعدی را با صدای دلنشینش برای مردم خواند و تصنیف‌های «دل هوس سبزه و صحرا ندارد» و «تمنای وصال» نیز به اجرا در آمد. شعر و آهنگ تصنیف اول از عارف با مقدمه‌ای از استاد ابوالحسن صبا بود و شعر تصنیف دوم از «خیالی بخارایی» با تضمین شیخ بهایی و آهنگ این قسمت از ساخته‌های فرامرز پایور و با مقدمه‌ای از استاد صبا بود.

جای آن دارد از همتی که انجمن موسیقی ایران در برپایی این محفل هنری به خرج داده است تشکر شود و باید اعتراف کرد، اجرای چنین کنسرتهایی که همواره استقبال گرم و پرشور هنردوستان را به دنبال دارد، گام مهم و سازنده‌ای در جهت احیاء، گسترش و تکامل موسیقی اصیل و ارزنده است.

تبادلات فرهنگی ایران وشوروی

برنامه مبادلات فرهنگی جمهوری اسلامی ایران واتحاد جماهیر شوروی (سال ۶۹ـ۶۸) که مشتمل بر ۴۳ ماده است، تصویری از تبادلات فرهنگی این دو کشور در آینده به دست می‌دهد.

بر اساس این برنامه، دو کشور ایران وشوروی در تمامی زمینه‌های فرهنگی ارتباط مشخص ومعینی خواهند داشت. سوادآموزی، حفظ واحیای اموال وآثار موزه‌ای، موسیقی، سینما، معماری، مطبوعات ونشریات، تاسیس خانه فرهنگ، نشر کتاب، شرکت در نمایشگاههای کتاب، ارتباطات کتابخانه‌های دو کشور و... از جمله موارد همکاری فرهنگی بین دو کشور به شمار می‌رود. به عنوان مثال در ماده ۱۲ این برنامه از تبادل وسایل مختلف موسیقی ودر ماده ۱۵ از گردهمایی‌های ادبی بین‌المللی که با شرکت نمایندگان دو کشور صورت خواهد گرفت، صحبت به میان آمده است. تسهیلات متقابل در جهت ارائه وفروش کتاب براساس توافق حاصله ارگان‌های دولتی ذیربط، برگزاری سالیانه «هفته فیلم‌های ایرانی» در اتحاد جماهیر شوروی وبالعکس، اعزام هیات ۳ نفره سینماگران ایرانی برای شرکت در شانزدهمین فستیوال بین‌المللی فیلم مسکو در سال ۱۹۸۹ به مدت هفت روز از جمله مواردی است که مورد تایید طرفین قرار گرفته است.

موضوع گسترش روابط توریستی فیمابین جمهوری اسلامی ایران واتحاد شوروی به ویژه در مناطق همجوار دو کشور واعلام آمادگی طرف ایرانی جهت اعزام معماران سنتی به منظور ترمیم میراث‌های فرهنگی هنری وباستانی مناطق آسیایی اتحاد شوروی از جمله موارد قابل بررسی است که در دو ماده دیگر از این برنامه مشخص شده است.

نمایشگاه عکس از دژی ۷۰۰ ساله

کانون نشر نقره علاوه بر چاپ و پخش کتاب، حدود یك سال است که اقدام به برپایی یك گالری هنری برای استفاده هنرمندان و هنردوستان کرده است. این گالری در نیمه دوم آبان و آذر ماه جاری محل برگزاری چند نمایشگاه بود. در نیمه دوم آبان نمایشگاهی از آثار خوشنویسی دوران زندیه و قاجار با آثاری از: «میرزا غلامرضا سیدگلستانه»، «میرحسین تبریزی»، «سید علی نیاز» و «درویش عبدالمجیدخان» و... در معرض بازدید هنردوستان قرار گرفت.

از ۴ تا ۱۴ آذر ماه جاری نیز نمایشگاه عکسی از یك قلعهٔ ۷۰۰ ساله به نام «بیاضه» کار «جهانگیر چراغی» در این گالری برپا بود که ۳۶ قطعه عکس از نماهای مختلف این دژ کهن را ـ که نشانی از آن در کتابی نیامده است ـ نشان می‌داد.

«جهانگیر چراغی» در گفتگویی در مورد این کهن دژ اظهار داشت:

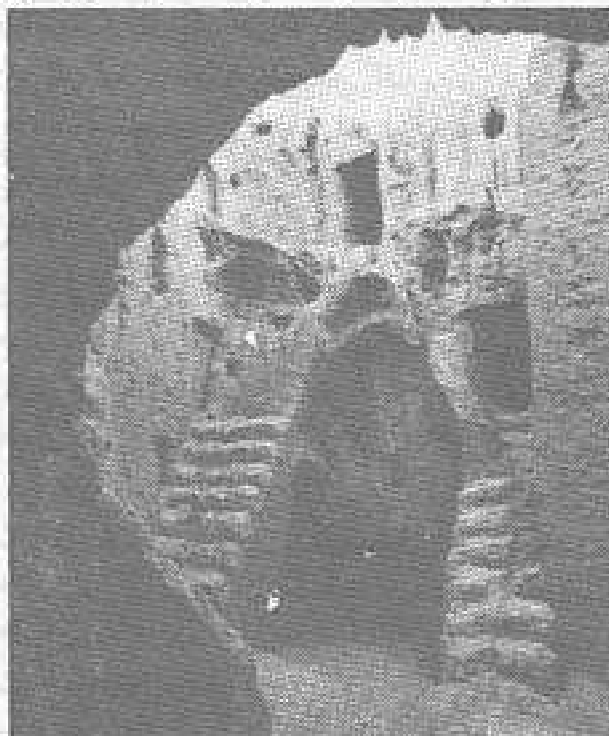
«بیاضه» هنوز توسط سازمان «میراث فرهنگی کشور» به ثبت نرسیده و هیچ پلان و اسمی از آن در جایی نیامده است. مردم منطقه اطراف قلعه شیعه هستند و در گذشته، آئین‌هایی به هنگام طلوع آفتاب در برابر این دژ انجام می‌شده است. قلعه به ظاهر ۵ طبقه است، اما به نظر می‌آید ۷ طبقه باشد و در اطراف آن قبرهایی کشف شده که بیانگر سنت‌های آیین مهر است. معماری دژ بافتی اشکانی دارد که در دورهٔ ساسانی بازسازی شده و در دوران اسلامی به هنگام تحرك اسماعیلیه از آن برای رساندن آذوقه به قلاع شمالی استفاده می‌شده است. شایان ذکر است که در حمله مغولها به این قلعه آسیبی وارد نیامده است.

وی اضافه کرد که ظرف ۲ روز حدود ۱۴۰ قطعه عکس از نماهای مختلف این کهن دژ گرفته‌ام، که ۳۶ قطعهٔ آن در این گالری در معرض بازدید قرار گرفته است. در بروشوری که پیرامون این قلعه منتشر شده آمده است:

روستای «بیاضه» در ۶۰ کیلومتری جنوب شهرك خور، در حاشیه کویر مرکزی ایران واقع است. خور مرکز بخش «خوروبیابانك» از شهرستان نائین در استان اصفهان است.

شهرك خور و روستاهای اطراف آن صدها سال است که مسکونی است، و مردم آن زبانی اصیل و فرهنگی غنی را نگاهبانند. در شمال شرقی روستای «بیاضه» تپه‌ای است که بر فراز آن قلعه‌ای بنا شده، که مصالح عمدهٔ آن خشت خام، سنگ و چوب است. این قلعه یادگاری از قلاع ساسانی است، و حتی حدس برآن است که قدیمتر از دوره ساسانی ساخته، و در دوره ساسانی مرمت شده است. این قلعه در اواسط دوره ساسانی به مرور زمان رو به ویرانی نهاد و در قرن پنجم هجری توسط داعیان اسماعیلی مرمت شد، و یکی از مراکز بزرگ فرقه اسماعیلی در قلب کویر به شمار آمد و تا قرن هشتم هجری از نقاط مقاومت و مبارزه اسماعیلیان علیه همسایگان متعصبی بود که از نواحی خود: ایراج، عروسان و مهرجان براین قلعه می‌تاختند. پس از قرن هشتم قلعه به دست همین همسایگان فتح شد و ساکنان اسماعیلی داخل قلعه بخشی به طور مخفیانه جلای وطن کردند و برخی دیگر مسلك اسماعیلی را کنار گذاشتند. از آن تاریخ قلعه بیاضه مرکز حاکم نشین منطقه بیابانك شد، و روستاییان در خود قلعه و روستای اطراف آن سکونت اختیار کردند. اهالی روستای بیاضه می‌گویند که قلعه تا سه دههٔ پیش هم مسکونی بوده است. ولی در حال حاضر کاملا متروك است.

داخل باروی اصلی قلعه که در بعضی قسمتها ۵ طبقه است، نزدیك به ۵۰۰ اتاق برای قلعه نشینان و خانواده آنان وجود داشته است. دژ دارای سه حیاط است که یکی از آنها محل نگهداری اسب و قاطر بوده است. اتاقهایی به منظور انبار مواد مختلف، خوار بار و یا اسلحه داشته که این اتاقها مانند سایر دژهای اسماعیلیه دارای شکل منظم هندسی نیست. در قلعه «بیاضه» دو چاه دیده می‌شود، که احتمالا مانند دیگر دژهای کوهستانی اسماعیلی بیشتر به عنوان انبار و مرکز ذخیره غلات از آن استفاده می‌شده است. در قلعه‌های کوهستانی اسماعیلی آب باران و برف را ذخیره کرده و بدینطریق آب سالانه را تامین می‌کردند. در این قلعه‌ها از یك تا سیزده آب‌انبار هم دیده شده است. دور تا دور دژ، مانند دیگر قلعه‌های کوهستانی اسماعیلی خندقی حفر شده بود، که اینك در بعضی قسمتها آثار آن نمایان است.



در سفرنامه «ناصر خسرو»، تحت نام «بیاده» نامی از این قلعه آمده است.

«جهانگیر چراغی» متولد سال ۱۳۳۵ است، در دانشکده صدا و سیما لیسانس عکاسی گرفته، و اینك رئیس بخش عکاسی شبکه دوم سیمای جمهوری اسلامی است. وی تاکنون نمایشگاههای گوناگونی را برگزار کرده است.

برگزاری جشنواره روش‌های جدید اجراهای نمایشی

در روزهای سوم تا هفتم اکتبر ۱۹۹۰، فستیوال «روش‌های جدید اجراء» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه نیویورك برگزار می‌شود.

این برنامه به مناسبت پایان یافتن نخستین دههٔ توسعه در زمینهٔ اجرا، به منظور مطالعاتی در زمینهٔ اجراهای نمایشی برگزار می‌شود.

به گزارش مرکز هنرهای نمایشی، برگزارکنندگان این فستیوال از دست‌اندرکاران و استادان تئاتر و موسیقی و محققان در زمینه‌های مختلف ارتباطات برای شرکت در این برنامه، دعوت به عمل آورده‌اند.

موزهٔ رضا عباسی و شکسته نستعلیق‌های یدالله کابلی

موزه رضا عباسی از دوم آذر تا دوم دی ماه سال جاری شاهد «شکسته نستعلیق‌های» یدالله کابلی خوانساری بود. سابقاً نیز آثار کابلی در چندین نمایشگاه انفرادی در لندن (۱۳۵۴)، کراچی، اسلام‌آباد، لاهور (۱۳۶۳)، پاریس (۱۳۶۷، به مناسبت بزرگداشت حافظ) عرضه شده بود. وی از سال ۱۳۴۵ به خوشنویسی روی آورده است. و سه سال در محضر استاد سیدحسن میرخانی خط نستعلیق را تعلیم می‌بیند ولی چون شهر کوچك خوانسار امکان آموزش خط شکسته را به او نمی‌دهد، وی تنها از روی عکس یا فتوکپی کار استادان «خط شکسته» مشق می‌کرده است. تا آنکه از سال ۱۳۵۲، تعلیم این خط را در انجمن خوشنویسان آغاز می‌کند.

«سماع قلم»، «دیوان خواجه شمس‌الدین محمدحافظ»، «رباعیات باباطاهر» و «مجموعه برگزیده اشعار بزرگان ادب پارسی» از جمله آثار یدالله کابلی است. کابلی ۴۰ سال دارد و در شهر خوانسار متولد شده است.

مراسم بزرگداشت هشتادمین سالگرد ولادت استاد بنان

در آستانه هشتادمین سال تولد استاد بنان به دعوت انجمن ادبی ـ هنری حافظان ادب ایران و انجمن هنرمندان ایران مراسم بزرگداشتی در روز شنبه ۲۷ آبان ماه گذشته در تالار مجموعه آزادی تهران برگزار شد.

در این مراسم که گروه زیادی از هنرمندان، استادان دانشگاه و علاقمندان به موسیقی سنتی ایران شرکت داشتند، ابتدا نواری با صدای «کاوه دیلمی» یکی از شاگردان استاد بنان پخش شد. آنگاه مهندس همایون خرم در مورد ویژگیهای صدا و هنر بنان سخن گفت. وی اظهار داشت: بزرگداشت بنان، بزرگداشت «صبا»، «روح‌الله خالقی»، «استاد علینقی وزیری»، «محجوبی» و به طور کلی بزرگداشت امانتداران موسیقی سنتی ایران است... در ادامه این سخنرانی نمونه‌هایی از آثار بنان پخش شد و آقای خرم سپس افزود: بنان همیشه پیشرفتهای هنری و موفقیت‌های خود را مرهون «صبا» و «روح‌الله خالقی» می‌دانست. بنابراین، یاد صبا و خالقی باید همیشه در کنار یاد بنان بیاید و در ضمن این مثلث هنری نیز محاط در دایره‌ی کلنل وزیری است.

بر پایهٔ این گزارش، آنگاه استاد «ابوالحسن ورزی» قطعه شعری در گرامیداشت بنان خواند و به دنبال آن، دکتر محسن فرشاد در زمینه فلسفهٔ هنر سخن گفت. سپس یك برنامهٔ زنده موسیقی با صدای «قاسم رفعتی» اجرا شد. و آقای منصور صارمی با صدای تار استاد «محمود تاج‌بخش» قطعه شعری خواند و پس از آن استاد «میرنویدی» از خاطرات خود با بنان سخن گفت و آنگاه آقای «علیزاده» قطعه زیبایی اجرا کرد.

این مراسم طولانی، که گاه صحنه‌هایی زائد نیز داشت، سرانجام با اجرای قطعه‌ای موسیقی توسط چند هنرمند خردسال پایان یافت.

نمایشگاه هنرهای اسلامی و فارسی در آمریکا

در شهر واشنگتن در نمایشگاه هنرهای اسلامی که به تازگی برگزار گردیده است، آثار بسیار نفیس دوران حکمرانی گورکانیان به معرض نمایش درآمد. در کنار این نمایشگاه میزان تأثیر هنر اسلامی بر هنرهای غرب موردبحث و گفتگو قرار گرفت، زیرا با پیروزی های تیمور لنگ و فتح چند کشور توسط سردار مغولی، آثار اسلامی به این کشورها راه یافت. عنوان نمایشگاه «تأثیر هنرهای اسلامی و فارسی قرن پانزدهم بر هنر غرب» بود.

تابلوهای بسیار نفیس از داستان حضرت یوسف و صندوقچه های مزین به آیات قرآنی ازجمله آثار هنری بود که در این نمایشگاه به معرض نمایش درآمد.

تاریخ عرب در شوروی

اتحاد جماهیر شوروی به تازگی اقدام به نشر کتابهایی کرده است که مربوط به تاریخ کشورهای عربی، زندگی و وضع فکری، فلسفی، فرهنگی و هنری آنها می باشد.

«شیوه های فکری در شرق نزدیک و میانه»، «تاریخ خلافت و اسلام در جزیرة العرب» و «نقش اسلام در اندیشهٔ اجتماعی مصر» ازجمله این کتابها به شمار می رود. علاوه بر این نیز تحقیقات مختلف دربارهٔ کارهای فلاسفه اسلامی مثل فارابی، ابن سینا، ابن باجه صورت گرفته و منتشر شده است.

راجر کوپر، غزل امام خمینی (ره) را ترجمه می کند.

در ماه اوت سال جاری مسیحی، مقاله ای تحت عنوان «یك بریتانیایی شعر امام خمینی را ترجمه کرده است.» در روزنامه لوموند به چاپ رسید. در این مقاله پس از ارائه شرح حالی دربارهٔ راجر کوپر آمده است که کوپر در زندان دست به ترجمه یکی از غزلهای امام خمینی (ره) زده است. کوپر در این مورد معتقد است: «انتشار غزلیات امام خمینی به عامه این فرصت را می دهد تا شخصیت خصوصی امام خمینی را بهتر بشناسند. این شعر نشان دهندهٔ عظمت یك شاعر و یك ادیب بسیار توانمند است.»

چاپ کتابی دربارهٔ حافظ، در سوریه

نمایندگی فرهنگی ایران در دمشق کتابی دربارهٔ حافظ تحت عنوان: «شاعر عرفان و انسانیت» چاپ و منتشر کرده است. این کتاب حاوی مقالات و سخنرانیهای استادان و ادیبان است که در سمینار بزرگداشت ششصدمین سال وفات غزلسرای شیراز عنوان شده است.

فصوص الحکم ابن عربی به زبان آلمانی

«فصوص الحکم» شیخ محی الدین بن عربی پس از «فتوحات مکیه» ازبهترین آثار این فیلسوف بزرگ شرق به شمار می رود. گرچه ابن عربی شناسی در غرب، پدیده تازه ای نیست و همواره «شیخ اکبر» مورد توجه فلاسفه بزرگ غرب قرار داشته است، مثلا «گولدتسیهر» در کتاب «روش تفسیر قرآن» خصوصیات تشبیهی در تفسیر ابن عربی را بررسی کرده است و یا «نیبرگ» جهان شناسی ابن عربی را در ارتباط با تاریخ ادیان در مقدمه چاپ رساله این عارف ترسیم کرده است.

«نیکلسن» دیدگاه ویژه فلسفه ابن عربی را در کتاب «تحقیقات در تصوف اسلامی» نشان می دهد.

«پالاسیوس» در اثر مفصل خود به نام «اسلام و مسیحیت» شرح حال کامل ابن عربی را بیان می کند.

«عفیفی» یك تصویر کامل از دیدگاههای ابن عربی در اثر معروف خود به نام «فلسفه عرفانی محی الدین ابن عربی» برمبنای اثر اصلی ابن عربی به نام «فتوحات المکیه» ارائه کرده است. اخیرا نیز دو خاورشناس فرانسوی درمورد افکار ابن عربی تحقیقات جامعی انجام داده اند.

«کربن» در کتاب خود موسوم به «تخیل خلاقه در تصوف ابن عربی» چگونگی دستیابی این صوفی بزرگ به معارف عرفانی را بررسی کرده است. «بورکهات» ۷ قسمت از ۲۷ قسمت فصوص الحکم ابن عربی را تحت عنوان «حکمت پیامبران» به فرانسه ترجمه کرده است.

ترجمه آلمانی «هانس هوفلر» خاورشناس فقید اتریشی برعکس ترجمه بورکهارت شامل ۲۷ قسمت است. هردو ترجمه برمبنای اسامی انبیاء تنظیم شده است. همانطور که در شرح عفیفی آمده، مقصود، معرفی چهرهٔ ظاهری پیامبران نیست، بلکه ارائه تصویر غیردنیوی از آنان است.

ابن عربی ایده های خودرا براساس ارتباط بین خدا، جهان و انسان بیان می کند. ترجمه «هوفلر» به صورت دست نویس بدون کوچکترین تغییری از وی به جامانده و مترجم به عنوان شاگرد «اگوست فیشر» با دقت کامل هر نکته را از متن اصلی برمبنای مفهوم واقعی اش سنجیده و تا آنجا که امکان داشته، طبق معنا ارائه داده است.

«ارنست بانرت» خاورشناس اتریشی در مقدمه ای بر این ترجمه می نویسد: جهت فهم بهتر این ترجمه، توصیه من این است، قبلاً مقدمهٔ «عفیفی» مطالعه شود.

بزرگترین دائرة المعارف فلسفه

بزرگترین دایرة المعارف فلسفه با ۴ هزار عنوان، در ۳ هزار صفحه به زبان آلمانی انتشار یافت. این دایرة المعارف با انتشار سومین جلدش بزرگترین فرهنگ فلسفی عمومی در زبان آلمانی محسوب می شود.

هشدارپاپ در مورد ویدئو

پاپ در دیدار از جزایر موریس درمورد پیشرفتهای تکنیکی مثل تلویزیون و ویدئو هشدار داد. او در بیاناتش عنوان کرد چنین پیشرفتهای تکنیکی به زندگی سنتی خانوادگی آسیب میرساند. زندگی مدرن از طریق وسایل ارتباط جمعی در این مناطق نیز الگو قرار گرفته است. پاپ از جزیره نشینان موریس خواست که ارزشهای سنتی را در کشوری که جمعیت آن در شش سال اخیر دو برابر شده و تعداد موالید به ۲۰۰ هزار در سال رسیده است، نجات دهند. در این مراسم همچنین یك کاردینال مسیحی هشدار داد که نفوذ خارجیان در موریس مشکلات اخلاقی جدی به بار آورده است.



در نمایشگاه آثار یك نقاش دوازده ساله

عبور از رؤیاهای غریب

دومین نمایشگاه از تابلوهای «آرین لواسانی»، نقاش دوازده سالهٔ ایرانی در «خانهٔ آفتاب» ـ خیابان استاد شهید دکتر مفتح ـ روبروی دانشسرای تربیت معلم ـ برگزار شده است.

آثار نقاشی آرین لواسانی که با ماژیك بر روی کاغذ ابریشمی آمده، با مضمون های پیوسته، در کلیت خود از دنیایی غریب در قلمرو یك ذهن سرشار از حساسیت و تقلا خبر می دهد:

چهره هایی شگفت، که به رغم گوناگونی خطوط و زاویه ها و انحناهای تند و هویت دهنده، شباهت های نهانی و عمیق با یکدیگر دارند، بر زمینه هایی از حجم ها و شکلهای نامتعارف هندسی، به نوعی که در گسترهٔ رؤیاها و تخیلات یك کودك یا نوجوان می توان سراغی از آنها گرفت، مرتبتی نامکشوف از «وجود» را آشکارا به رخ می کشند. حالت ها و جهش های اجسام و اشیاء و موجودات غریب، حکایتی دشوار و ظریف از تهاجمی ـ شاید بی هدف ـ را باز می گویند.

آرین لواسانی می گوید:

ـ تخیلی: فقط تخیلی کار می کنم. در فضا، در سیاره ها و ستاره های دیگر، در آن ستاره های دور که هیچ کس آنها را ندیده، زندگی هست؛ و آن زندگی ها در خیال من هم هست. هر روز نقاشی می کنم. ساختمانها و آدمها و کره های دیگر را می کشم. بیشتر با ماژیك کار می کنم، بدون طرح البته گاهی هم طراحی می کنم: مثلا صورت و شکل پدرم را می کشم.

او به گفتهٔ خودش از شش سالگی فهمیده است که می تواند نقاشی کند و نقاش بشود. از هیچ گونه آموزشی در زمینهٔ نقاشی و طراحی برخوردار نبوده، و حتی ساعتی را به طور ساده و ابتدایی به فراگیری مقدمات کار نگذارنده است.

می گوید:

ـ کتاب هم می خوانم: کتابهای علمی و داستانهای تخیلی و علمی.





خداحافظی اینگماربرگمن از کارهای نمایشی

«خانه عروسکی» اثر «ایبسن» آخرین کار صحنه‌ای «اینگماربرگمن» یا به گفته خود وی، نتیجه ۵۰ سال خدمت او در تاتر می‌باشد.

برگمن که ۷۱ سال دارد، به تازگی در دانمارك اعلام کرد که قصد دارد پس از به روی صحنه آوردن یك اثر دیگر، خود را در سال ۱۹۹۱ بازنشسته کند.

«خانه عروسکی» روز جمعه ۱۷ نوامبر در تاتر دراماتیك استکهلم که شاهد یك رشته موفقیت‌های برگمن پس از یك خود تبعیدی پنج ساله بوده است، افتتاح شد.

او سال گذشته «سیر طولانی روز درشب» اثر «ایوجین اونیل» را در این تاتر روی صحنه آورد که با ستایش منتقدان جهان روبرو شد.

اما به گزارش خبرگزاری آسوشیتدپرس، خانه عروسکی وی واکنشی دوگانه را از سوی منتقدان به دنبال داشته است، وبرخی از پرتیراژترین روزنامه‌های سوئد برداشت برگمن را از این نمایشنامه «ایبسن» که صد سال از عمر آن می‌گذرد، به زیر سئوال برده‌اند.

این نمایشنامه، داستان زندگی خانواده‌ای است که با شورش زن از هم می‌پاشد.

«سونسکاد اگلبلادت» برداشت برگمن را معمایی خوانده که اجزایش در جای خود قرار نمی‌گیرند.

«داگنزنیتر» منتقد می‌نویسد که این اثر یك شاهکار است، نمایشی است موزیکال با اجرای خوب وصحنه پردازی زیبا که هر صدایی در آن به درستی وبا دقت جای خود را یافته است. اما با این همه، وی را تحت تاثیر قرار نمی‌دهد.

این منتقد عقیده دارد که برگمن از این داستان برای کندوکاوی در روابط خانوادگی خود استفاده کرده است.

گفتنی است که روابط خانوادگی همیشه در زندگی هنری «برگمن» چه در فیلم‌ها وچه در کارهای تناتری‌اش نقشی مهمی داشته است.

در گذشت نویسنده مبارز فلسطینی

«غالب سلامه هلسا» یکی از نویسندگان مبارز فلسطینی روزدو شنبه (۲۷ آذر ماه) درسن ۵۳ سالگی بر اثر سکته قلبی در دمشق در گذشت.

غالب سلامه در سال ۱۹۳۶ میلادی در شهر «مدبه» اردن چشم به جهان گشود. وی در سال ۱۹۵۳ مبارزات سیاسی خود را علیه رژیم صهیونیستی ورژیم حاکم بر اردن آغاز کرد.

غالب سلامه در سال ۱۹۵۷ توسط رژیم اردن دستگیر وپس از مدتی حبس به سوریه تبعید شد.

وی در کنار مبارزات مسلحانه خود علیه رژیم صهیونیستی با بهره گیری از قلم وتوانایی خود، چهره واقعی حکام مرتجع عرب را برملا می‌کرد.

غالب سلامه روایات وداستانهای کوتاه ادبی در مورد سرگذشت مردم آواره فلسطین به رشته تحریر در آورده است.

وی در سال ۱۹۸۴ به عضویت سازمان «فتح انقلابی» فلسطین در آمد.

نفوذ و تثبیت فرهنگ بیگانه در کنیا

دانیل آراپ موی رئیس جمهوری کنیا در یك سخنرانی ضمن ابراز نگرانی از نفوذ و تثبیت فرهنگ غرب و به فراموشی سپرده شدن اصالت آفریقایی، مردم را بر اهمیت حفظ ارزشهای سنتی و آفریقایی دعوت کرد وی در این خصوص خطاب به روحانیون و کلیسا اظهار داشت: حفظ سنت و اصالتهای فردی و اجتماعی در گرو رهنمودها و ارشادهای کلیسا می‌باشد. و در این مرحله از زمان، وظیفه بسیار خطیری به عهده کلیسا و روحانیون است که باید با یك برنامه‌ریزی حساب شده سعی کنند، جوانان را نسبت به آئین و رسوم آفریقایی و تشکیل خانواده تشویق کنند. درواقع قبل از حاکمیت کلیسا اجتماع ما به دور از فساد، و در کمال آرامش و اتحاد و احترام به یکدیگر بود. اما در جامعه فعلی باتوجه به حضور علم و تکنولوژی، نه تنها ارزشهای اخلاقی و اجتماعی از فرهنگ سنتی زدوده شده، بلکه حرمت خانواده و مقدسات نیز درحال نابودی است.

برپایی نمایشگاه عکس به مناسبت دویستمین سال انتخاب تهران به عنوان پایتخت

دروازه‌ای است کهن در قلب تهران شلوغ ودودزده. ازپله‌هایی مارپیچ وکهنه می‌گذری وناگهان در پرتو نور چراغها وارد «دارالسلطنه» طهران عهد ناصری می‌شوی. با سردرها وعمارت‌های کهن، نقاره خانه‌هایی کهنه وگلین. شهری نه چندان شلوغ ونه چندان پر همهمه با سکوت‌ها وحوض‌های لبالب از آب زلال در عصری میانه کهنه ونو زاده شده وبالیده‌ای.

در دل ساختمان سردر باغ ملی قدیم، در خیابان امام خمینی فعلی، جنب عمارت پستخانه نمایشگاه عکسی توسط سازمان میراث فرهنگی استان تهران به مناسبت دویستمین سال انتخاب تهران به عنوان پایتخت از ۱۳ تا پایان آذرماه جاری ترتیب یافت که با استقبالی کم نظیر از سوی شهروندان تهرانی روبرو شد.

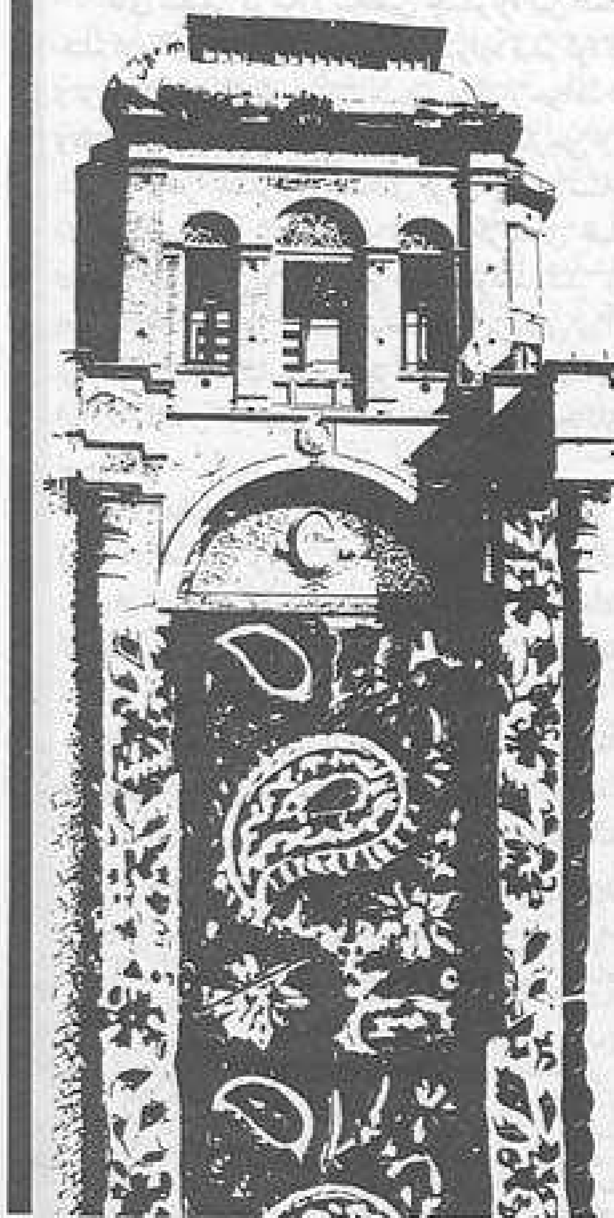
این نمایشگاه که در آن حدود ۱۲۰ قطعه عکس ۳۵ طرح نقاشی عرضه شده بود، حاوی نخستین نقشه تهران قدیم، عکس‌های هوایی از تهران، دروازه‌ها وسردرها، وسایط نقلیه، میدانها وخیابانها، چهره‌هایی از دکانها ومغازه‌های سنتی، کاخ‌ها وبناهای تاریخی مناظر وباغها وپارکها وطرح‌ها ونقاشی‌ها بود.

یکی از مسئولین این نمایشگاه در مورد انگیزه برپایی آن اظهار داشت: انگیزه برپایی این نمایشگاه بیشتر به نمایش گذاشتن نمونه‌های مستندی از بافت قدیم تهران به ویژه عمارتها، باغ‌هاوخیابان‌های زیبایی که امروز وجود ندارند، بوده است. این بناها به واسطه غفلت وبعضاً خیانت مسئولین وقت تخریب شده‌اند.

عکس‌های نمایشگاه تا سال ۱۲۹۹ است وتاریخ عهد ناصری را به تصویر می‌کشد ومی‌تواند برای نسل جوان ونیز مهندسین ساختمانی ومعماران ودانشجویان این رشته‌ها مفید باشد.

دلیل استفاده از تابلوهای نقاشی در این مجموعه نیز این است که دوربین عکاسی در اواخر سلطنت محمدشاه واواسط سلطنت ناصرالدین شاه وارد ایران شد وما از تهران قبل از دوره ناصری عکسی نداریم وناچاریم به طرح‌ها ونقاشی‌های سیاحان هنرمند خارجی ونقاشان ایرانی استناد کنیم.

وی افزود: این عکس‌ها وتابلوها توسط عکاسان وکارشناسان میراث فرهنگی استان تهران از آلبوم خانه وعکاسخانه کاخ موزه گلستان کپی گرفته شده است. ودرصدد هستیم برنامه‌های دیگری را هم در این مرکز که متعلق به سازمان میراث فرهنگی است، داشته باشیم.



جزئیات بیشتری از برگزاری هشتمین جشنواره فیلم فجر اعلام شد

هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر و پنجمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودك و نوجوان از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه سال جاری در تهران برگزار خواهد شد.

آقای شفیعی مدیر کل روابط عمومی جشنوارهٔ فیلم فجر در گفتگو با خبرنگاران ضمن اعلام این مطلب افزود: «جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر در دو بخش سینمای ایران و سینمای بین‌المللی برگزار خواهد شد که بخش سینمای ایران شامل ۴ قسمت مسابقه فیلم‌های ایرانی، مسابقه کار اول کارگردانان، مسابقه پوستر و آنونس و عکس، و مروری یك سال سینمای ایران می‌شود.

آقای شفیعی اضافه کرد در بخش جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر، آثار جدید سینماگران دنیا و آثار کلاسیك سینما شرکت داده می‌شوند که شامل این برنامه‌ها خواهد بود: «جشنواره جشنواره‌ها»، بخش «نمایش ویژهٔ کلیه فیلمهای برگزیدهٔ دههٔ هشتاد»، بخش «گنجینه‌های آرشیوی» شامل دو قسمت ادبیات و سینما از آثار برگزیده سینمائی که بر اساس آثار مشهور ادبی جهان ساخته شده و قسمت فیلمهای دست اندرکاران سینما که امسال صدمین سال تولدشان است.

وی اضافه کرد: در این بخش، آثاری از چارلی چاپلین، جوزف روتنبرگ، فریتس لانگ کارگردان آلمانی، سن رامی کارگردان آمریکائی، کارل فرناند کارگردان آلمانی و چندتن دیگر از دست‌اندرکاران سینمای سده قبل به نمایش درخواهد آمد.

آقای شفیعی در مورد پنجمین جشنواره بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان گفت: «جشنوارهٔ فیلم کودکان و نوجوانان امسال به صورت مستقل برگزار خواهد شد و در این بخش، از میان فیلمهای ایرانی و خارجی ارائه شده به دفتر جشنواره، تعدادی برای بخش مسابقه انتخاب خواهند شد که به فیلم برگزیده‌ی هیأت داوران بین‌المللی، جوائزی اهدا خواهد شد. وی اضافه کرد: «در این جشنواره همچنین مروری بر آثار برگزیدهٔ عباس کیارستمی خواهیم داشت و فیلمهای این کارگردان از سال ۴۹ در زمینه سینمای کودکان و نوجوانان به نمایش درخواهد آمد.»

آقای شفیعی مروری بر آثار «ایوان کوبوسکو گوبو» فیلمساز معروف رومانی، ده سال سینمای کودك و نوجوان ایران و گذری بر فیلمهای فیلمخانهٔ کودك را که تمامی آنها خارجی است از دیگر بخشهای جشنواره فیلم کودك ونوجوان ذکر کرد.

وی در قسمتی دیگر از سخنان خود در مورد تعداد فیلمهای ایرانی شرکت کننده در جشنواره گفت: «امسال پیش بینی می شود بیش از ۲۰ فیلم نیمه بلند و کوتاه و ۵ فیلم بلند کودکان در بخش کودك و نوجوان داشته باشیم. همچنین در حال حاضر ۵۵ تا ۶۰ فیلم مراحل مختلف را طی می کنند تا برای جشنواره حاضر شوند.»

وی در مورد تعداد سینماهایی که اختصاص به جشنواره دارند، گفت: «در جشنواره امسال تعداد ۱۲ سینما به جشنواره اختصاص یافته است که ۵ سینمای آن مربوط به سینمای کودك و نوجوان می شود.»

وی در پایان گفت: «در جشنواره امسال حدود ۶۰ نفر میهمان خارجی داریم که ۱۲ نفر از آنان از خبرنگاران مجلات سینمائی خارجی و مابقی از دست اندرکاران سینمای جهان هستند.

موفقیت بین‌المللی یك کاریکاتوریست ایرانی

یك کاریکاتوریست ایرانی، جایزه مسابقه بین‌المللی کاریکاتور را در ژاپن از آن خود کرد.

حسین نیرومند کاریکاتوریست ایرانی، این جایزه را در بین ۱۵ هزار اثر شرکت کننده در این مسابقات، به خود اختصاص داد.

به گزارش رسیده، این مسابقه جهانی، به ابتکار روزنامه «یومیوری شیمبون» ژاپن برگزار شد و کاریکاتور ایرانی، ۱/۵ میلیون ین جایزه گرفت.

آواز استاد صدیف



* به همت انجمن موسیقی ایران، استادان موسیقی ایران در تالار وحدت، برنامه اجرا کردند.

مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی، در این زمینه اعلام کرد: این برنامه تحت عنوان ترجیع بند با آواز استاد صدیف و سنتور استاد مجید کیانی در تالار وحدت اجراء شد.

لازم به ذکر است که استاد صدیف، پس از سالها، به صحنه رفت و به مدت سه شب این برنامه را اجراء کرد.

استاد صدیف پرورش یافته استادان بزرگی چون دوامی، امیر قاسمی و اقبال آذر است.

جایزه اول مسابقات بین‌المللی خطاطی نصیب یك خطاط ایرانی شد

مهدی عطریان، خطاط ایران، جایزهٔ اول دومین دورهٔ مسابقات بین‌المللی خطاطی و خوشنویسی سازمان کنفرانس اسلامی را در رشتهٔ خط شکسته به خود اختصاص داد. در این مسابقات که به نام یاقوت جمال‌الدین ابن عبدالله المستعصمی خطاط قرن هفتم هجری از سوی کمیسیون بین‌المللی حفظ میراث فرهنگی اسلامی، برگزار شد، چهارصد و پنجاه خطاط از ۳۰ کشور جهان با ۱۷۸۰ اثر در زمینه‌های مختلف خطاطی شرکت کرده بودند.

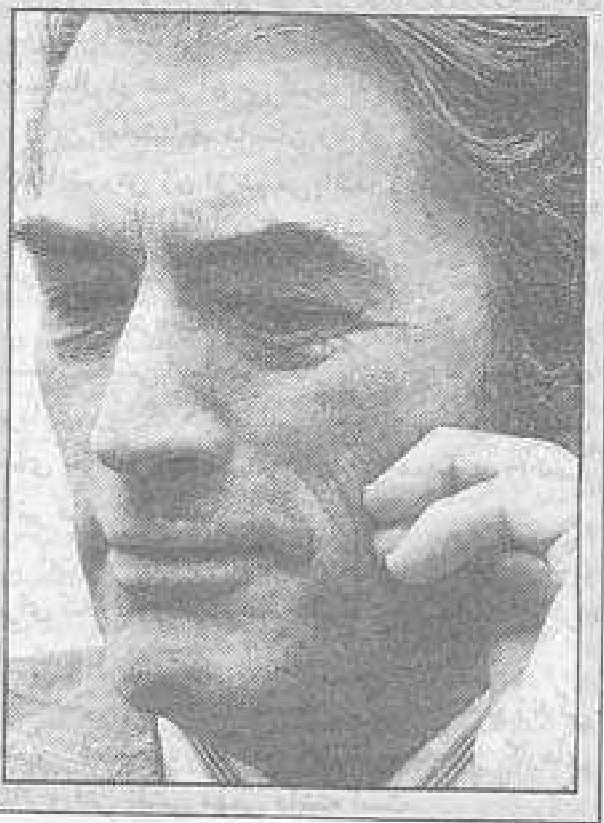


■ ساعد نیکذات، هنگام دریافت تندیس زرین جشنوارهٔ جهانی فیلم «ایگولادا» از آقای انوار، معاون وزارت ارشاد

«آرزو» و «دوباره بر خاك» در جشنواره‌های جهانی فیلم جایزه گرفتند

... «آرزو» به همراه مادر افلیج و بیمار و تنها برادر کوچکش، زندگی سخت و پرمشقتی را می گذراند. این دختر نوجوان ضمن تحصیل، برای تأمین معاش فقیرانهٔ خانواده در یك کارگاه قالیبافی مشغول کار است. «آرزو» براثر تنگدستی و فشارهای روحی،

کتابهای یکی از همکلاسیهایش را به سرقت می برد که این اقدام، فشار روحی و عذاب جان او را دو چندان می کند. پس از اثبات جرم او، و عدم حضورش در کلاس درس، معلم مدرسه نقش عاطفی و انسانی خود را باز می یابد و وارد زندگی غمناك دانش آموزش می شود... این گوشه‌ای از داستان فیلم ۸ میلیمتری «آرزو» است که در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم «ایگولاده»ی اسپانیا، موفق به دریافت تندیس زرین شد، و ضمنا ۷۵۰۰ پزوتا جایزهٔ نقدی جشنواره جهانی مذکور را به دست آورد. فیلم «آرزو» ساختهٔ ساعد نیکذات، عضو انجمن سینمای جوانان ایران ـ دفتر مشهد ـ است.





■ مهدی بمانی، هنگام دریافت جایزه خود به خاطر ساختن فیلم «دوباره بر خاك»

این فیلم علیرغم اینکه به زبان فارسی و بدون زیرنویس انگلیسی در جشنواره بین المللی «ایکولادا» به نمایش درآمده به دلیل جذابیت و کشش خاص مورد توجه و تشویق هیأت داوران و تماشاگران قرار گرفته است. در مراسم اختتامیه جشنوارهٔ «ایکولادا» جایزهٔ فیلم «آرزو» به نمایندهٔ سفارت ایران در اسپانیا تسلیم شد و بعد، این جایزهٔ در مراسمی ویژه در سینما فرهنگ تهران به آقای ساعد نیکذات اهداء شد.

ضمناً، در این مراسم که کاردار سفارت اسپانیا در ایران و جمعی از هنر دوستان حضور داشتند، جایزهٔ آقای مهدی بمانی سازندهٔ فیلم ۸ میلیمتری «دوباره بر خاك» نیز به وی اهداء شد.

فیلم «دوباره برخاك»، که در انجمن سینمای جوانان ـ دفتر مشهد ـ ساخته شده در جشنوارهٔ جهانی «دانوبیاله» اطریش به معرض نمایش درآمد و با رأی هیأت داوران مدال نقرهٔ جشنواره را تصاحب کرد.

مهدی بمانی متولد سال ۱۳۴۷ است. که از چهار سال پیش در انجمن سینمای جوانان به عنوان هنرجو مشغول فعالیت بوده و علاوه بر تلاش در ساختن چندین فیلم هشت میلیمتری، فیلم «درس معلم» را نیز کارگردانی کرده است.

انتقاد گریگوری پك از سیاست های آمریکا در آمریکای مرکزی و آمریکای لاتین

«گریگوری پك» هنرپیشه معروف آمریکایی، سیاست های آمریکا را در آمریکای لاتین محکوم کرد.

به گزارش روزنامه انگلیسی زبان «گرانما» چاپ کوبا، گریگوری پك، ضمن انتقاد از سیاست های دولت آمریکا در آمریکای مرکزی و آمریکای لاتین، این سیاست را در جهت حمایت از رژیم های دیکتاتوری در این مناطق دانست.

وی ضمن اشاره به حمایت آمریکا از نیروهای ضد انقلاب در نیکاراگوا، این سیاست را به عنوان عامل بی ثباتی در منطقه، محکوم کرد.

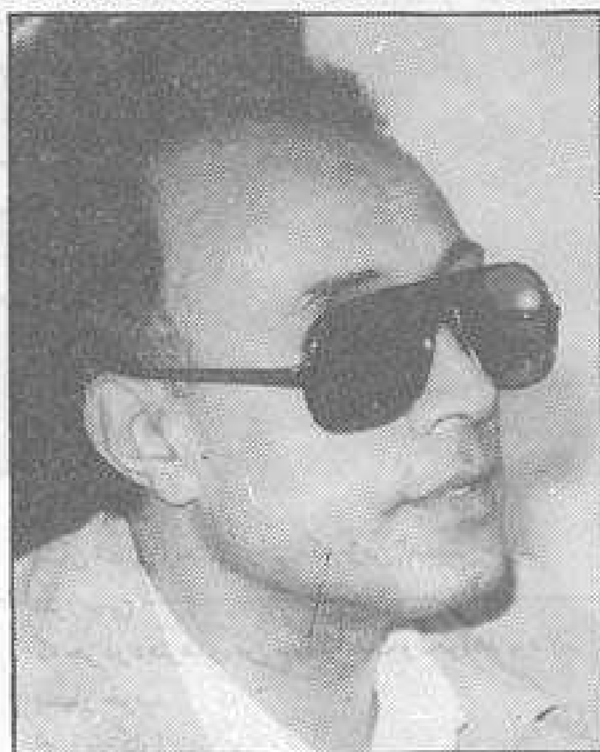
هنرپیشه مشهور آمریکایی، مشی دولت آمریکا را در قبال کشورهای این مناطق غیر مسئولانه خواند و آن را مورد نکوهش قرار داد.

با عکس های «کیارستمی» سینماگر، در گالری گلستان:

به جستجوی نشانی های خانهٔ دوست...

۵۳ عکس رنگی که در گالری گلستان به نمایش گذارده شده، دستاورد سفرهای دور و دراز کیارستمی کارگردان سینمای معاصر است. در این نمایشگاه، علاقمندان تصاویر ویژه به تماشای کنکاش کیارستمی در طبیعت خلاق نشستند. به نظر می رسد این مجموعه نخستین نمایشگاه عکس کیارستمی باشد.

شرکت کنندگان با نگاهی کنجکاو به آثار ارائه شده می نگریستند و کیارستمی که در شکار لحظه های طبیعت موفق بوده است، همین تماشاگران کنجکاو را طلب می کند تا با زیرکی محسوسی، از رمز و راز



فصل های چهارگانه طبیعت و بسیاری از ویژگی های این فصول با آنان به زمزمه بنشیند. رنگ ها که از تأثیر ماندگار «شکوفه باران» بهار گرفته تا دشتهای مملو از برف به سکوت نشسته زمستانی، گامهای بیننده را برای اندیشیدن، به توقف می کشاند و به جرأت می توان گفت که بعضی از این تصاویر نشان از روح سرگشته و حیران اما کاوشگر کیارستمی می دهد که گویی هنوز در پی کشف این استفهام پرمعنا است که بالاخره:

خانه دوست کجاست؟

تمامی ۵۳ عکس رنگی کیارستمی از دیدگاهها و سوژه های متفاوت برخوردار است و همهٔ آنها حکایت از این تعبیر دارد که سینماگر خلاق کوشیده تا در سفر به اعماق طبیعت، مناظر ماندگار را در دوربین خود ثبت کرده و با دستهای پر، از این سفر دل انگیز بازگردد. شاید کیارستمی قصدش اینست که بر ذهن مخاطبانش ـ گرفتار آمدگان در شهر دود وآهن و در حلقه های گرفتاریهای جوروا جور ـ غنچه ی عطرآگین این تأثیر دیرپا را شکوفا سازد، و بادا که همچون او به سیر زیبائیهای طبیعت بروند تا شاید از سر شوق راهی به «خانهٔ دوست» بیابند...

حرکت های سنجیده قلم و رنگ روغن در آثار فضایلی و یوسفی

چند گلدان بزرگ گلی و کوزه ای از خاك رس بر متن تابلو خودنمایی می کند و مرد کوزه گر که سخت از کار روزانه خسته به نظر می رسد، دست های پینه بسته اما هنرآفرینش را بر لبهٔ یکی از همین گلدان ها، آونگ کرده است. در نی نی چشمهای مرد کوزه گر، یك عمر تلاش صادقانه موج می زند، تلاشی که لازمه حیات هنرمندان است و زندگی آنان را همین جهد و تلاش معنا می کند.

این تابلو، یکی از مجموعه ی کار رنگ روغن رضا فضایلی است که از نهم الی چهاردهم دیماه در نگارخانه سیهری در معرض دید عموم قرار گرفت.

رضا فضایلی، از دانشکدهٔ هنرهای زیبا، لیسانس هنرهای تجسمی گرفته و بیش از پانزده سال است که به آفرینش تابلوهای رنگ روغن درزمینه رئالیسم یا واقع گرایی فعالیت دارد و آثارش طی این سال ها در نمایشگاههای گروهی و انفرادی به علاقمندان عرضه شده است.

با مشاهدهٔ دقیق آثار رضا فضایلی درمی یابیم تنها چیزی که دیدگاه مکتب و دامنهٔ کارش را از رئالیسم اروپایی منفك می سازد، نوع انتخاب سوژه و موضوع های خاص او است که همه متن و ریشه های بومی دارد. همچون تابلوهای رنگ و روغن زن قالی برف، مرد کوزه گر، رخت شوی، باغ ها و مختصات خانه های دهات شمال ایران، با کوچه های ناهموار خاکی و ماکیانی سرگردان.

در سوی دیگر همین نگارخانه، هنرمند دیگری موسوم به علی یادگار یوسفی که او نیز دارای لیسانس هنرهای تجسمی از دانشکده هنرهای زیبا است آخرین آثار خود را که ترسیم عینی و واقعی طبیعت می باشد به تماشای عموم گذاشته است.

یوسفی خود به تدریس رشته نقاشی در همین دانشکده اشتغال دارد. او ضمن توجه به مکتب واقع گرایی رئالیسم، از زوایایی خاص به امپرسیونیسم نیز نظر دوخته و در این راه از مفاهیم سمبولیك و مضامین نوآن که نمادهای ایرانی است بهره گرفته است.

آنچه که بیش از هر چیز دیگر تجسم های ذهنی این دو نقاش را به هم پیوند می زند، حرکت های سنجیدهٔ قلم و نقش حسی رنگ روغن در آثار فضایلی و یوسفی است. به یقین می توان نوشت که این دو نقاش با مهارت ولی با وسواسی که کاملا ملموس است و با اتکاء به تجربه و وسعت دنیای ذهن خود به تصویر کردن طبیعت خلاق پرداخته اند و از به کارگیری شیوهٔ استعاره ای و نمادین رنگها نیز غافل نمانده اند.

نمایشگاه آثار گرافیك خزائی در خانه سوره

❋ نمایشگاه آثار محمد خزائی، نقاش و گرافیست، روز پانزدهم دیماه در خانه سوره وابسته به حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، گشایش یافت. در این نمایشگاه که تا پنجم بهمن ماه دایر خواهد بود، مجموعه ای از کارهای خزائی، شامل پوستر، کارهای روی جلد، تصویرسازی و آرم سازی، به معرض دید علاقمندان گذاشته شده است.

شعر معاصر جهان

■ ترجمه: موسی بیدج



محمد الماغوط، شاعر سوری

محمد الماغوط شاعر سوری متولد ۱۹۳۰ است. او در آغاز جوانی به لبنان کوچ کرد و در این کشور ساکن شد. الماغوط شعر منثور می سراید و شعر و نثر او، از طنزی بسیار قوی بر خوردار است. مجموعه‌های شعری او «غم در مهتاب»، «اتاقی با میلیونها دیوار»، «شادی حرفه من نیست» و «جلاد گلها» نام دارند و از نمایشنامه های او می توان «دلقك و گنجشك گوزپشت» را نام برد. الماغوط سالهاست که با «درید لحام» هنرمند پر آوازه تآتر سوریه در زمینه‌های نمایشی و سناریونویسی همکاری می کند.

جلگه

سیلی ام مزن ای سرنوشت
روی چهره ام چندین متر سیلی است
اینك
که باد در خیابانها می توفد
از کتابها و میخانه‌ها و فرهنگ لغتها بیرون می آیم
همانند اسیران که از جانپناه ها
ای روزگار پست چونان حشره‌ها
ای که مرا به جای گردباد، با پنکه ها و سوسه کردی
و به جای آتش فشانها با چوب کبریت،
هیچگاه نمی بخشایمت.
به روستایم باز خواهم رفت، هرچند که پای پیاده
تا یا رسیدنم پیرامون تو شایعه بسازم
و روی چمنها و کنار جویبارها دراز بکشم
مانند جنگجویی، پس از نبردی مشقت بار.
من حتی مانند سگهای دست آموز، که از حلقه‌های آتش می پرند
از این درها و پنجره‌ها
از این سر آستین ها و یقه ها خواهم گذشت.
پروازکنان، شاهین وار
روی عزلتکدهٔ دوشیزگان و دردهای کارگران
همانند پرستوها بال هایم را در نیمروز می گسترانم
و به دنبال سرزمینی بکر می گردم.
سرزمینی که اگر کلبه ای یا قصری،
شاهزاده ای یا گدایی لمسش کند
رام نشدنی، به هوا می پرد
بسان اسبی وحشی وقتی که زین لمسش کند.
سرزمینی
که جز در دفترهای من نبوده است و نخواهد بود.
بسیار خوب
ای روزگار!
تو شکستم دادی،
اما من در تمام این شرق
جای بلندی نمی یابم
که بیرق تسلیمم را
بر فراز آن به اهتزاز درآورم.

حتی شاخه‌ها می لرزند

چونان کلاغهای گریزان
فریاد خواهم کرد. ای یار!
چنانچه چراغت را در شب به من ندهی
و بازویت را در کهولت
و بسترت را در زمهریر
و لقمه ات را در گرسنگی ها.
تپانچه ام را با اشك پر خواهم کرد
و میهنم را با فریاد
اگر به من گردبادی و بالی ندهی
تا بگذرم
و عصایی از پرستوها
تا بازگردم
حتی شاخه‌های بلند می لرزند
وقتی بدان می نگرم و می گریم
آه اگر روزهای پی در پی
آنچه را از جان من و انگشت و چشمهایم
می ستاندند
همانی باشد که کارد از میوه
می ستاند
و پائیز از شاخه‌ها
تا کودکی گردم به حجم یك اجاق
تا جهان را بسوزانم
و از خاکسترش
کفنی بسازم برای دوچرخه ای که می شناسم
تا از آن
نی لبکی غمگین بسازم
برای میهنی قدیمی که دوست می‌دارم
سی سال است
که عروسکی را تاب نداده ام
پدر بزرگی به من تشر نزده است
به ملحفه ای چنگ نزده ام
در کوچه ای نگریسته ام
و سی سال است
که پرچم میهنم را خیس باران ندیده ام
و در دو دستم فوت می کنم در سرما
و آواز می خوانم: میهنم... میهنم...*

* این سرود در جهان عرب مشهور است و در بسیاری از مدارس کشورهای عربی در مراسم صبحگاهی خوانده می شود شعر این سرود از «ابراهیم طوقان» شاعر فلسطینی و برادر «فدوی طوقان» شاعره معاصر فلسطینی است.

■ **بر گرفته از مجموعه «شادی حرفه من نیست»**



Halabja-March 17-18, 1988. Astonished by the disaster, the innocent family is filled with hatred and revenge. In the chemical attack of Iraqi regime against Halabja city, some 5000 Iraqi Kurds were martyred!

شیرکوبیکس، شاعر نوپرداز کرد

شیرکوبیکس، شاعر نوپرداز معاصر کرد، یکی از شاخص‌های ادبیات کردی در سالهای اخیر است. او در ۱۹۴۰ درشهر سلیمانیه به دنیا آمد. نخستین مجموعه شعر خود را در سال ۱۹۶۸ بنام «فروغ شعر» منتشر کرد. شیرکو به همراهی چند تن دیگر از شعرای جوان جنبش نوآوری در ادبیات کردی را بنیان گذاشتند.

او درسال ۱۹۷۵ توسط رژیم عراق بازداشت شد ومدت سه سال را در شهرهای بغداد ورمادی در اقامت اجباری وتبعید به سر برد. سپس به شمال عراق باز گشت. شیرکو درسال ۱۹۸۶ موفق شد از عراق خارج شود وبه اروپا پناه بَرد.

درشهر فلورانس ایتالیا به شیرکو لقب «همشهری» داده شد ودر سال ۱۹۸۷ انجمن ادبیات جهانی سوئد، مدال افتخار ادبیات «توخولسکی» را به او اختصاص داد.

شیرکو تاکنون بیش از ده مجموعه شعر منتشر کرده است که «کجاوه گریان»، «من تشنگی ام را با شعله فرو می‌نشانم» و «آینه‌های کوچک» از آن جمله است. گزیده‌هایی از اشعار شیرکو تاکنون به زبانهای آلمانی، فرانسوی، ایتالیایی، سوئدی، نروژی وعربی ترجمه ومنتشر شده است. چند شعر کوتاه از اشعار «شیرکو» برای آشنایی بیشتر با این شاعر کرد، انتخاب وترجمه شده است که می‌خوانید:

شهر

امروز
در دو ساعت
در سینه شهرم
پنجاه رودم را خفه کردند
«قدس» به من گفت.
امروز
دریک ساعت
برسر شهرم
یکصد ستاره مرا سر بریدند
ماه آسمان شعر سانتیاگو
گفت.
امروز
در نیم ساعت
بر سرسنگ سیاه پشت من
مغز گلهای فراوان مرا پاشیدند
توسن سیاه آفریقای جنوبی
گفت.
اما من گفتم
برادران من
تنها فرق ما این است
که به یك لحظه
شهر مرا کشتند.

آزادی

از ابر
بشارتی سبز می‌بارد
از چشم چشمه‌ها
آب زندگی می‌جوشد
از درون کوه
پرنده بامدادی بال می‌زند
از زخم مزرعه
گل گندم می‌روید
از لوله تفنگ،
راه آزادی!

***

شب بیداری

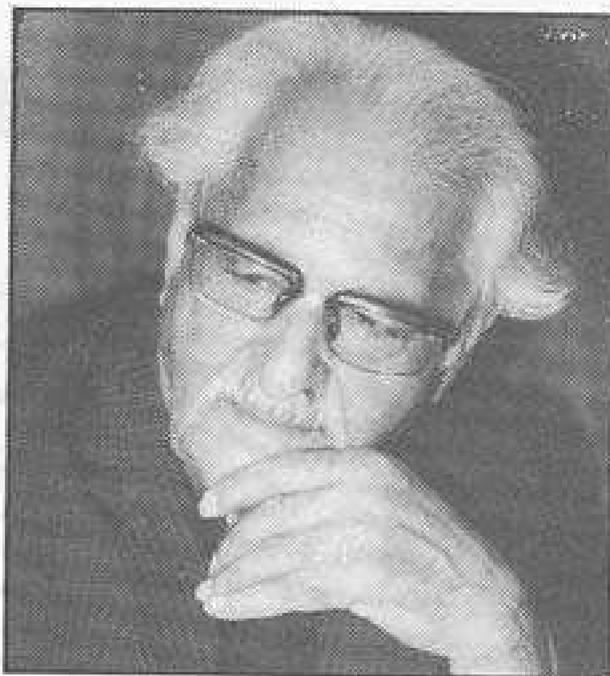
در آن شب
در آن دره
چراغ‌ها خاموش شده بودند
تنها یك چراغ می‌سوخت
آن هم چراغ شاعری بود
که به بالین زخم بیدار شعری نشسته بود!

حرف آخر

اگر باد صدای نفسش را
در سینه بریدو
چهره خود را از مسافران دنیا
پوشانید،
اگر آب چشمان موجش را
برهم گذاشت و
در نیمه راه
خسته ایستاد
وبه سوی سرچشمه اش
باز آمد،
واگر پرنده بال اش را کلید کرد
وپرواز را
چونان نخی به دور گردن ومنقار
خود پیچید،
اگر درخت
از زمین جدا شد،
اگرباران
وعده کرد در فصل خود نبارد،
من هم قول می‌دهم
سرواژه‌هایم را از تن جدا کنم و
نگذارم شعرم دهان باز کند.

***

■ از مجموعه شعر «آینه‌های کوچک»



استاد صنعتی؛ دستهایی که از عشق، جان می‌آفریند...

■ این دست‌ها، از مس و خاک، جانها آفریده است؛ دست‌هایی که با همه کوچکی ، تندیس‌های بزرگی از جلوه‌های ویژه زندگی انسان را بازسازی کرده است. حالا در انکسار نور آفتاب پس از باران، رنگین کمان عشق را در چشمان پیرمرد می‌بینی که از جایی به نام سرمستی آغاز می‌شود و تا منتهی الیه ابدیت می‌رسد.

دست‌های پیرمرد، بوی محبت دارد و نَفَس گرمش، در داغی تب سوز عشق، طراوت جوانی، که بالاترین هنر را، هنر انسان بودن و انسان زیستن می‌داند، می‌گوید:

«بالاتر ازهر هنری، هنر والای آدم بودن و انسان بودن است.»

استاد صنعتی، پیکره‌ساز چیره دست ایرانی، دیرگاهی است که هفتمین دههٔ حیات را سپری کرده است. خودش می‌گوید که چند سالی هم به خدا بدهکار شده است!.. اما طراوتی برجای مانده از اشتیاقی کهن، آنچنان سراپایش را مجذوب کرده است که نمی‌توانی جای پای ماندگار هفتاد و اندی سال زندگی را در وجودش باور کنی. سبکبال، از کوچه باغ خاطره‌های دیرین، به امروز قدم می‌گذارد و آنچنان از یاد پایمردی‌های انسانی والا که او را در دامان پرمهر خود پرورده است سخن می‌گوید که گویی ماجرا همین امروز در جلو چشمانت اتفاق می‌افتد.

خردسال بوده است که فقر مادی، زن شوی مرده را وا می‌دارد تا فرزند را به پرورشگاه صنعتی کرمان بسپارد. مردی با قلبی کویری، خانه‌ای را در دل کویر برای بچه‌هایی که می‌توانند در انتخابی تاریخی میان پلیدی و پلشتی و نیک گهری، پرسه زنند، آباد می‌کند و همین خانه، پرورشگاه نخستین

استاد می‌شود؛ مرحوم حاج علی اکبر صنعتی، پس ازسالها که آرزوی دیدار سیدجمال‌الدین اسدآبادی را در سر می‌پروراند، سرانجام در بازگشت از سفر حج، دراستانبول به زیارت «سید» نایل می‌شود و به توصیه سید، خانه‌اش را در کرمان، به پناهگاهی برای محرومان تبدیل می‌کند.

استاد، خاطره‌ای را ازدیدار سید و مرحوم صنعتی نقل می‌کند:

ـ مرحوم صنعتی، به همراه جمعی از دوستانش آقایان خبیرالملك، شیخ احمد روحی، میرزاآقاخان کرمانی و چند تن دیگر، در بازگشت از سفر حج، وارد استانبول می‌شوند و در آنجا فرصتی به دست می‌آید که این جمع با «سید» ملاقاتی داشته باشند. سیددر این دیدار، از مرحوم صنعتی می‌پرسد که آیا شما اهل سیاست هستید که به دیدار من آمده‌اید و مرحوم صنعتی در پاسخ می‌گوید که نزد سید رفته است تا عبادت کند. سیّد با لبخندی حاکی از صمیمیت می‌گوید: «عبادت به جز خدمت خلق نیست... مبارزهٔ تو باید با فقر باشد، یعنی باید از ریشه اصلاح کنی، سعی کن بچه‌های بیکس یتیم را جمع کنی و به آنها سواد بیاموزی. تمام بدبختی مملکت از جهل و نادانی است. اگر فرهنگی صحیح داشتیم، خیلی بهتر از اینها می‌توانستیم زندگی کنیم.»

□

همین توصیه سید، مرحوم صنعتی را وامی‌دارد که در بازگشت به کرمان، فکر تأسیس پرورشگاهی را عملی کند.

مزار مرحوم صنعتی در پرورشگاه و در محل کتابخانه آن است.

استاد می‌گوید: کار خدایی، ماندنی است و کار برای خود، از یاد رفتنی و همین هم شده است که پرورشگاهی که او بنا کرد، مانده و توسعه هم پیدا کرده و همین پرورشگاه مرکز تربیت خیلی از بیکسان کرمان شده است.

□

استاد صنعتی، در هفت سالگی، به این

پرورشگاه سپرده شد و حتی نام خویش را از مربی راستین خود، مرحوم صنعتی گرفت...

ـ «دربچگی، ذوق نقاشی در من سرشار بود، به نحوی که تمام دیوارها را با نقاشی‌های خودم سیاه کرده بودم و این جوشش غریب باعث می‌شد که حتی در سر کلاس‌های درس به جای گوش کردن به درس‌ها، به نقاشی ازصورت معلمان بپردازم و برای همین هم، همیشه تنبیه می‌شدم!»

در یکی از همان سال‌های نخستین، ایام نوروز که فرا می‌رسد، استاد با استفاده از رنگ گلبرگ‌های گل «لاله عباسی»، نقاشی خود را رنگ می‌زند و به مرحوم صنعتی، هدیه می‌کند.. نوجوانی خرد و کاری اینچنین پخته، باعث می‌شود که تابلو ساده «دست و شاخه گل»، نظر مرحوم صنعتی را کاملا به خود معطوف کند و زمانی که استاد، چهرهٔ مرحوم صنعتی را از روی عکس باز می‌سازد، مرحوم صنعتی، او را روانه مدرسهٔ کمال‌الملک می‌کند. نوجوان ۱۲ ساله، نخست به خدمت استاد ابوالحسن صدیقی (سازندهٔ مجسمهٔ فردوسی واقع در میدان فردوسی تهران) می‌فرستند و آنجا استادان دیگری نظیر استاد حیدریان، او را تحت آموزش می‌گیرند.

در آن زمان کمال‌الملک بزرگ چند سالی بود که به نیشابور تبعید شده بود، اما استاد صنعتی، به واسطه مرحوم میرزااحمد اشتری که از دانشمندان آن عصر بود، فرصت می‌یابد تا به زیارت بزرگترین نقاش تاریخ ایران، باریابد...

ـ «مرحوم کمال‌الملک، به راستی در مرتبت نهایت کمال انسانی بود. رابطهٔ او با شاگردانش، رابطهٔ پدر و فرزندی بود. خود او در محیطی سرشار از عرفان و عشق کار می‌کرد. روزها که فراغتی می‌یافتیم، برسر سفره می‌نشستیم و کمال‌الملک از ملا حسنعلی‌خان که ته صدایی داشت می‌خواست که در آلاچیق برای همه بخواند، یکی خوب ساز می‌زد، او را می‌آورد و یك ساعتی یکی می‌زد و یکی می‌خواند و عالمی از دوستی و صفا ایجاد می‌شد...»

□

استاد، به خاطر ارادتی که به کمال‌الملک دارد، سبك کلاسیك رادنبال می‌کند. خود می‌گوید:

ـ «خدا را شکر می‌کنم که در مکتب او تربیت شده‌ام و حالا هم به همان سبك و شیوهٔ کلاسیك کار می‌کنم. البته من منکر لزوم نوگرایی در هنر نمی‌شوم و شاید هم خودم کارهایی را برای تنوع انجام داده باشم، ولی مکتب کلاسیك را خیلی دوست دارم و هنوز هم معتقدم که هرچند الان کارهای کمال‌الملك از نظر خیلی‌ها، کهنه جلوه می‌کند، اما پختگی رنگ آن بی‌بدیل است.»

استاد محمدعلی صنعتی، بعداز فراغت از تحصیل در مدرسه کمال‌الملك، به کرمان باز می‌گردد و از میان برادران خود در پرورشگاه، چهل نفر را برمی‌گزیند و آنها را تحت تعلیم می‌گیرد. در همینجاست که او کار مجسمه‌سازی را آغاز می‌کند. درس‌های مکتب استادابوالحسن صدیقی، در کرمان به عمل در می‌آید. استاد صنعتی، در ایام جنگ بین‌الملل اول، در تحلیل‌های خود به ضرورت وحدت کشورهای ضعیف برای مقابله با ابرقدرتها، می‌رسد. از این‌رو، یکی از نخستین مجسمه‌های او، پیکر گچی دو گاو است که با همدلی، پلنگی تیزدندان را به زیر پای خودافکنده‌اند. این مجسمه، سالها، در مقابل باد و باران و سایر عوامل جوّی تاب می‌آورد لکن سرانجام، باران، آن را به خاطره‌ای بدل می‌کند...

□

ـ «سال ۱۳۲۴، به تهران بازگشتم. بازگشت من، به خاطر دعوتی بود که مرحوم عبدالحسین پسر مرحوم حاج علی‌اکبر صنعتی از من داشت. او پرورشگاهی را در تهران دایر کرده بود و تصمیم داشت درجنب آن، موزه‌ای برپا کند.

این موزه با کارهای من افتتاح شد و پس از ۶ ماه تمدید هم شد و بعد که استقبال چشمگیر مردم را دیدند، این موزه، دائمی شد (موزه هم‌اکنون در ابتدای خیابان امام خمینی قراردارد).»

□

به کوشش عبدالحسین صنعتی، موزه دیگری روبروی کالج البرز، به نام «موزه صنعتی‌زاده» با جمع‌آوری کارهایی چند از استاد دایر می‌شود. در همین موزه است که استاد، مجسمه‌های معروف خود، نظیر «قتل امیرکبیر»، «حواریون مسیح»، «مجلس درس حاج ملاهادی سبزواری» و مجسمه‌های تاریخی دیگری را می‌سازد. که متأسفانه در وقایع سال ۱۳۳۲، این مجسمه‌ها، نابود می‌شوند و استاد، خستگی ناپذیر، کار خود را دنبال می‌کند و به کوشش عبدالحسین صنعتی‌زاده، کار احداث موزه‌ای دیگررا در حوالی میدان راه‌آهن آغاز می‌کند. مجسمه مرحوم فیروزآبادی (بانی بیمارستان فیروزآبادی)، ملك‌الشعرای بهار، علامهٔ دهخدا و شماری دیگر را در این ایام می‌سازد که این مجموعه نیز درگذر ایام به سرنوشت مجسمه‌های موزه صنعتی‌زاده، دچار می‌شود، دراین مسیر، حدود ۱۵۰ تابلو استاد نیز نابود می‌شوند.



خود استاد می‌گوید:

ـ «خیلی پوست کلفت بوده‌ام که تا حالا دوام آورده‌ام! کار دنیا همین است دیگر... الان با وجود این همه مشکلاتی که برایم پیش آمده است،بیش از شصت سال است که قلم از دست نیفکنده‌ام و به خیال خودم، دارم کاری می‌کنم و به خاطر همین نعمت، خدا را سپاسگزارم.»

□

استاد اکنون، تنها نقاشی می‌کند. این دست‌ها، نمی‌توانند از آفرینش هنری، دل بکنند:

ـ «من عاشق کار از طبیعت هستم، چرا که اعتقاد دارم هنرمند واقعی خداوند است و ما قطره‌ای بیش نیستیم در مقابل این اقیانوس عظیم و به خاطر همین، همیشه تقلید از طبیعت را دوست داشته‌ام و دارم. عموم مردم،دائماً با مناظری از طبیعت در تماس هستند، اما هنرمند، اززاویه‌ی با طبیعت برخورد می‌کند که کسی قبل از او، آن را کشف نکرده است.»

□

استاد بیش از ۴۰۰ مجسمه ساخته که متأسفانه اکنون، تعداد کمی ازآنها باقی مانده است.

□

استاد صنعتی می‌گوید: «به عقیده من، هنر باید مردمی باشد، یعنی همهٔ مردم بتوانند ازآن بهره بگیرند، لااقل هر کس در حد وسع خود بتواند ازآن چیزی بفهمد، چرا که می‌گویند هنرمند چراغ دیگران است و این چراغ نه می‌تواند خیلی جلوتر از مردم باشد و نه عقب‌تر، انسان، وقتی مزه درد را چشیده باشد و معنای محرومیت را درك کرده باشد، می‌تواند یك هنرمند به معنای واقعی کلمه باشد.»

□

توصیه استاد به جوانها این است که نخست طراحی دقیق را فرا گیرند و بعد به یك حس دقیق در کارهایشان برسند و با تلفیق این دو، به کار خلّاقه هنری بپردازند. او زمینهٔ ذاتی و استعداد جوشان و غلیان دائم احساسات هنرمندانه را مهم‌ترین عامل برای رشد هنری می‌داند و معتقد است کسی که این زمینه را داشته باشد، به هر حال، حتی در صورت نبود امکانات، راه خود را در جریان هنر، می‌یابد و به پیش می‌رود:

ـ «هنرمند واقعی اصلاً تشویق نمی‌خواهد،با گرسنگی می‌سازد و کار می‌کند، کشش عشق است که اورا به پیش می‌برد.»

□

آرزوی تحقق نیافته استاد، تأسیس موزه‌ای به سبك موزه مادام توسو در لندن است، موزه‌ای که فرهیختگان و بزرگواران عالم ادب و هنر این مرز و بوم را در برگیرد، موزه‌ای که نقش و بوی حیات آن بزرگواران را تا ابد زنده نگاه دارد وچه اقدام شایسته‌ای خواهد بود اگر این موزه، زمانی ایجاد شود.

□

ـ «آرزویم این بوده است که با کارهایم، اثری برای آینده بگذارم،حالا دیگر نمی‌دانم چقدر موفق شده‌ام... به خیال خودم، بی‌اثر نبوده‌ام، اما قضاوت دراین مسأله، باتاریخ خواهد بود...» ■

ادبستان

